الملاح الطائر

مسرحية

تأليف : أميري بركة

ترجمة : د. محسن عباس



٢٠٠٥

الملاح الطائر



الإشراف العام:
محمد الحسينى

المراسلات:
٢١ ش الصناديلى بالجيزة
١٧ ش العطار بالجيزة
تليفون: ٥٧١٢٦١٨
موبايل: ٠١٠٢٣١٣٥٧٩

الموقع الإلكترونى:
www.dar-nevro.i8.com
البريد الإلكترونى:
dar_nevro@hotmail.com

جمهورية مصر العربية

اسم الكتاب: الملاح الطائر

اسم المؤلف: أميري بركة
ترجمة: د./ محسن عباس

رقم الإيداع: ١٨٨٤ / ٢٠٠٦

تصميم الغلاف: كامل جرافيك
لوحـــة الغلاف:

جمع إلكترونى: حسام الدين سعد الدين

الطبعة الأولى
٢٠٠٥

مقدمة المترجم

احـــتوت الكتابات الإبداعية في مجال المسرح الأمريكي فيما قبل القرن العشـــرين علـــى أربـــع صور رئيسية للأمريكي الزنجي، هي الأسود المثـــير للضـــحك The comic darky وموسيقى كثير الحركة The shuffling minstrel، والملـــون التراجـــيدي The tragic mulatto وأخـــيراً العـــم توم المطيع The submissive Uncle Tom. وتزامن ظهـــور هـــذه الأنماط المسرحية dramatic stereotypes – كل على حـــدة – مـــع توقعـــات العامة أو الرأي العام لشكل تصوير الأمريكي الزنجـــي علـــى المســـرح. ويؤكـــد لوفتين ميتشل وهو أحد أكبر نقاد المســـرح الأســـود والمعـــروف حالياً بالمسرح الأفريقي الأمريكي أو المســـرح الأفـــرو أمريكـــي أن مجمـــل الرأي في ظهور هذه الأشكال المســـرحية علـــى المسرح الأمريكي هو أن هذا الزنجي كان يجب أن يكـــون مثـــيراً للضـــحك من ناحية ، وفاقداً لـــ أية صفة إنسانية على جانـــب آخـــر. وإن إصرار الكتّاب المسرحيين البيض على تأكيد هذه الأنمـــاط الأربعة في كتاباتهم المسرحية كان شيئاً متعمداً ومثيراً للشك فـــي آن واحـــد. وإن السبب الرئيسي في إصرارهم على مسخ صورة الأمريكـــي الزنجي في الكتابات المسرحية هو الخوف من تنامي قوته أو ظهورهـــا بأي شكل من الأشكال نتيجة القمع والاضطهاد الذي كان

يرسخ فيه العبيد الأفارقه. ولذلك كان من المهم أن يقدم هؤلاء المسرحيون تبريراً لاستمرار نظام العبودية الذي ظل قائماً في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل قانوني ودستوري حتى عام ١٨٦٣ وهو العام الذي ألغى فيه الرئيس الأمريكي السادس عشر إبراهام لينكولن ١٨٠٩ – ١٨٦٥ هذا النظام في أثناء الحرب الأهلية الأمريكية. ويذكر مؤرخو المسرح في أمريكا أن أول تصوير Representation للزنوج على المسرح الأمريكي حدث في عام ١٧٦٩ في مسرحية بعنوان القفل The Padlock والتي من المعتقد أنها قدمت النمط الأول للزنجي الأمريكي على المسرح عن طريق شخصية مونجو Mungo . وهو عبد أسود من عبيد جزر الهند الغربية وجد طريقة إلى أمريكا عن طريق عمليات بيع وشراء العبيد التي كانت سائدة في العالم الجديد في هذا الوقت. وتظهر الشخصية عبداً مهرجاً بذئ اللسان يفتقد إلى أية مصداقية. وكتب المسرحية عندئذ اثنان من كتاب المسرح الأبيض. ويعتبر النقاد أن هذا الظهور الأول للأمريكي الأسود قد ساهم بشكل كبير في شيوع وانتشار نمط وصورة الزنجي الجاهل المنحط الذي يميل بشدة إلى تعاطي الخمر والذي يتكلم الانجليزية بلكنة العبيد المنحدرين من جذور إفريقية. ولم يلعب هذا العبد الزنجي بالطبع دور رئيسي في المسرحية – حيث لم يكن من الممكن أن يعطي العبيد دوراً رئيسياً على المسرح لا يمارسونه بالفعل في واقع الحياة. والمؤكد أن ظهور الزنجي في هذا العمل وغيره من الأعمال المسرحية الأخرى كان لتأكيد الصفات التي

كانـــت شـــائعة عـــن العبيد في المجتمع في ذلك الوقت وليخدم – من ناحـــية أخـــرى – الحاجات الفنية للشخصيات البيضاء الرئيسية على المسرح كما كان الحال في الواقع الفعلي.

أمـــا الـــبدايات الأولـــى لظهور النمط الثاني وهو نمط موسيقي كثير الحـــركة فـــترجع إلى أوائل القرن التاسع عشر عندما اعتمد المسرح الأمريكـــي في ذلك الوقت على إضافة أغاني الزنوج بلكنتهم المختلفة عن لكنة السادة البيض إلى الأعمال المسرحية حيث كان يقوم مهرجو المســـرح بغنائها من خلف النظارة أو من خلف ستار خشبة المسرح الخلفـــية فـــي أغلـــب الأحيان. واستمر هذا التقليد شائعاً في المسرح الأمريكـــي الأبيض حتى عام ١٩٢٩. وكان أنجح الأنماط الأربعة من ناحـــية الشهرة والرواج التجاري للمسرحيات. ولا يمكن تحديد تاريخ بعيـــنه لـــبداية ظهـــور هـــذا النوع من الغناء على المسرح الأمريكي الأبيض إلا أن معظم آراء النقاد تؤكد على أن كتاب المسرح الأمريكي البـــيض اســـتلهموه مـــن لجوء العبيد الأوائل إلى الغناء والرقص في مـــزارع الجنوب الأمريكي كنوع من التخفيف عن النفس ويؤكد هؤلاء الـــنقاد – علـــى جانـــب آخر – أن هذا النوع من التصوير المسرحي للـــزنوج كـــان في جوهره عرضاً لوجهة نظر الرجل الأبيض وتجسيداً لفكـــرته عـــن العـــبد الأســـود الســـاذج المهرج الذي يكثر من الغناء والـــرقص وشـــرب الخمر. والواضح في أدبيات المسرح الأمريكي أن هـــذا التجسيد لهذا النمط لم يكن يتعمق داخل الأسباب الحقيقية للغناء والـــرقص. – جانـــب العبيد – الذين لم يكن متاحاً لهم في هذا الوقت

المبكر من أوائل القرن الثامن عشر ،عندما ازدهرت حركة تجارة العبيد وجلبهم إلى العالم الجديد، بالقيام بأي أنشطة أخرى حال كونهم عبيداً لصاحب الأرض يفعل بهم كيفما شاء. والقول الشائع في شيوع هذه الظاهرة بين العبيد السود - والذي تغض كتابات المسرح الأمريكي الأبيض في هذا الوقت الطرف عنه - هو كون الرقص والغناء عنصراً أساسياً وأصيلاً في ثقافات العبيد الأصلية التي جاءوا بها من إفريقيا السوداء وأن هذا الرقص كان تعبيراً عن طير يرقص مذبوحاً من الألم في الواقع الأمريكي الجديد في ذلك الوقت.

ويعود ظهور النمط الثالث للزنوج في المسرح الأمريكي إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث بدأ كتاب المسرح والروائيون البيض - في ذلك الوقت - في إفساح مساحات في كتاباتهم الإبداعية للأفكار المناهضة للعبودية. ويمكن القول إن صدور رواية " <u>كوخ العم توم</u> " <u>Uncle Tom s Cabin</u> عام ١٨٥٢ للروائية هارييت بيتشر ستو Harriet Beecher Stowe كان السبب الرئيسي في انتشار وشهرة النمط الثالث للأمريكي الزنجي في المسرح الأمريكي. ولجأ العشرات من الكتاب المسرحيين - نتيجة لعدم وجود قوانين لحماية حق الملكية الفكرية في ذلك الوقت - إلى الاعتماد على الرواية في كتابة مسرحيات تدعم - بوعي أو بغير وعي - هذا النمط الثالث وتعمل على شيوعه وانتشاره وذلك للتحريض على تحرير العبيد. واشتهر هذا النمط بشكل كبير وذاع صيته حتى الثلث الأول من القرن العشرين. ويمكن القول إن هذا النمط كان الأقرب إلى طبيعة الزنجي

الإفريقـــي الـــذي كان يرسخ في أغلال العبودية والذي أصبح بإمكانه عـــن طريق هذه الكتابات المسرحية أن يعبر عن احتجاجه وتألمه من هـــذا الحـــال الـــذي كـــان يسومه فيه السيد الأبيض العذاب ويطعمه الحنضـــل ويسقيه الحميم. وساعد هذا التصوير المسرحي على إظهار الزنوج كبشر يتألمون كما يتألم غيرهم وكنماذج تراجيدية تصارع ضد تـــيار اجتماعـــي وأحـــوال سياســـية وحســـابات اقتصادية لا تعترف بآدميـــتهم. ورغم بقاء هذه الصورة النمطية عن الأسود الإفريقي في العقلية الإبداعية والواقعية للمجتمع الأمريكي إلى أوائل الستينيات من القـــرن العشـــرين، إلا أن هذا النمط المسرحي غدا - بالنسبة لبعض تـــيارات الـــزنوج فـــي ذاك الوقت - رمزاً للخنوغ لقيم السيد الأبيض وثقافـــته ورفضـــاً وانســـلاخاً من مفهوم الزنوجة وتبعاتها - بمعايير الأفارقـــة الأمريكيين - وهو ما دفع العديد من كتاب الستينيات السود إلى إطلاق عبارة العم توم على كل من لم يتعاطف أو يعمل معهم فيما ســـموه بثورة الزنوج الفنية في ذلك الوقت من القرن الماضي. وتؤكد الكاتبة الأمريكية البيضاء دوريس ابرامسون Doris Abramson إن كـــتاب المسرح البيض استمروا في إيجاد مساحات لشخصيات السود فـــي مسرحهم في القرن التاسع عشر لتحقيق هدفين رئيسيين أولهما هـــو التخفـــيف الكومـــيدي عـــن الـــنظارة وثانـــيهما هو اتخاذ هذه الشخصـــيات مـــتكأ لتوجيه أسهم النقد الاجتماعي إلى أوضاع لم يكن هؤلاء الكتاب راضين عنها.

وإن كـــان يعـــزى إلى رواية "كوخ العم توم" العمل على شيوع هذا النمط الثالث عن السود في المسرح الأمريكي إلا أسهمت إلى حد كبير فـــي ظهـــور النمط الرابع. وهو نمط الملون التراجيدي وذلك بتقديمها لشخصـــيتين ملونتين من شخصيات الرواية يتسمان بالرغبة الشديدة في التحرر من نير العبودية وظلمها. مع الإشارة إلى أن انتمائهما إلى العرقـــية البيضـــاء، عـــن طـــريق أحد الأبوين، هو السبب الرئيسي لســـعيهما إلـــى الفـــرار مـــن ســـجن العبودية. ويمكن القول إن أول مســـرحية معـــروفة لكاتـــب أسود في أمريكا هي مسرحية " قفزة إلى الحـــرية " A leap For Freedom للكاتـــب ويلـــيامز ويلـــز براون Williams Wells Brown والتـــي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر. واعتمدت في فكرتها الأساسية على شخصية الملون التراجيدي التـــي شـــهدت بدايتها في الرواية المشار إليها آنفاً. ورغم وجود ما يؤكـــد ظهـــور هذه المسرحية على خشبة المسرح الأمريكي عندئذ إلا أنهـــا قرأت في عدة محافل وتجمعات إبان فترة مناهضة العبودية التي ســـبقت الحـــرب الأهلـــية الأمريكية. وكانت تركز في مضمونها على اعتماد استراتيجيات الاحتجاج السلمي من أجل تحرير العبيد.

ولم تشهد فترة الحرب الأهلية أي تغير في الأنماط الأربعة للزنجي في المســـرح الأمريكـــي رغم إصرار كتاب المسرح الأمريكي في الجنوب علـــى إظهـــاره كشخصية لا تستحق التحرر من العبودية. أما عقد ما بعد انتهاء الحرب الأهلية ١٨٦٧ – ١٨٧٧ وهو ما يعرف بعقد إعادة البـــناء فلم يشهد إلا آمالاً للسود بأن يتمتعوا كغيرهم من البيض بقيم

العـدل والحرية وحقوق الإنسان وأن تتحسن أوضاعهم على المستوى الواقعـي في المجتمع والتصويري في الأدب الأمريكي عامة والكتابات المسـرحية بشكل خاص وهو أمر كان، حتى ذلك الوقت، بعيد المنال. واسـتمر هذا الوضع حتى أواخر القرن التاسع عشر حيث دأب كتاب المسـرح البـيض في إظهار السود كشخصيات كوميدية تثير الشفقة والضحك إلا على الجانب الواقعي.

ويمكـن القـول إن زنوج أمريكا يتنازعهم – سواء في الواقع أو في كـتاباتهم الإبداعية – تياران أساسيان بشأن وجودهم هناك. فالغالبية العظمـى تفضل فكرة الإناء المنصهر The Melting Pot التي شاعت فـي أمـريكا مـنذ بداياتها الأولى. وهو أن ينصهر الجميع في بوتقة أمريكـية واحدة من الناحية الثقافية والواقعية تنتج مواطناً أمريكياً ذا قـيم وثقافـة أمريكية متميزة رغم إحتمالية تعدد مصادر الهجرات من الخارج.ويميل البعض – على جانب آخر – إلى فكرة التعددية الثقافية Cultural Pluralism وهـو ما يطلق عليه حالياً في أمريكا مصطلح إنـاء السـلاطة Salad Bowl. وهـو مـا يعني أن يبقى كل أصحاب عرقـية علـى ثقافـتهم بحيث تتمازج الثقافات وتغني بعضها البعض مكونـة منـتجاً واحداً أيضاً هو الثقافة الأمريكية مع احتفاظ كل ثقافة بمكوناتهـا الأصـلية ومساهمتها في نفس الوقت في المنتج النهائي. ويشـيع فـي أدبيات المسرح الأمريكي الأسود اتهام الطبقة الوسطى السـوداء فـي أمـريكا بمحاولة التبرأ دوماً من كل ما يربطها بفكرة الزنوج فيما بعد عقد إعادة البناء وذلك في محاولة منها للتخلص من

عــبء الأنماط الأربعة التي شاعت في الكتابات المسرحية عن السود فـــي فـــترة مـــا قبل القرن العشرين. وهو ما ساعد على ظهور فجوة واضحة بين تيارين في المجتمع الأمريكي الأسود بين عامة الجماهير الســـوداء وهـــذه الطبقة.وهي محاولة – كما يؤكد أميري بركة – تنم عـــن رغـــبة داخـــل أفراد هذه الطبقة لبلوغ مرتبة المواطن الأمريكي وعـــدم الاكـــتفاء بدرجة المحررين من العبودية. وهو شعور ينم عن رغبة في رفض الذات السوداء والانتماء إلى ذات السيد الأبيض الذي كـــان فـــي الوقـــت نفسه يكيل الضربات إلى كل السود ليس فقط في الواقـــع، بـــل في الكتابات الإبداعية أيضاً. ويؤكد أميري بركة أن هذا الاتجـــاه لدى الطبقة الوسطى السوداء عبر عن نفسه في كتابات هذه الطـــبقة الإبداعية فيما بعد عن طريق تقديم شخصيات سوداء مصابة بانفصام الشخصية ترنو إلى قيم السيد الأبيض ومبادئه وطرق تفكيره وتـــرفض كـــل ما يذكرها بكونها إفريقية الأصل وهو أهم ما يتميز به الســـود فـــي أمـــريكا. وهو ما حدا بكتاب هذه الطبقة إلى تقديم أنماط ســـوداء مضـــادة Counter – Stereotypes للأنمـــاط المســـرحية الأربعـــة التي سبق الحديث عنها تفتقد إلى قيم السود الحقيقية وتجسد كـــل الصـــفات التـــي عملت هذه الأنماط الأربعة على نفيها عنهم مما أصاب هذه الشخصيات السوداء بالزيف والعوار.

وتجســـدت هـــذه الفجـــوة بين آمال وطموحات الجماهير الســـوداء مـــن ناحية والطبقة الوسطى السوداء من ناحية أخرى في كـــتابات اثنيـــن مـــن المفكريـــن السود في أواخر القرن التاسع عشر

وأوائل العشرين هما بووكر ت. واشنطن Booker. T. Washington الذي تبنى فكرة تأخير الحقوق السياسية للسود في مقابل العمل على إدمـــاجهم فـــي المجــتمع عــن طريق حصولهم على بعض المكاسب الاقتصـــادية وإتاحة فرص عمل أكثر أمامهم. واتجاه آخر تبناه المفكر الأســـود دكـــتور دبليو ت. ب. ديبويز Dr.W.T.B.Dubois الذي قدم حقــوق الســـود السياسية على أي مكاسب اقتصادية يحصلون عليها. وأكد في كتابه " أرواح الشعب الأسود

" The Souls Of Black Folks " الــذي صـــدر عام ١٩٠٣ أن آراء ونظريات واشنطن لا تعبر عن مجمل تفكير السود في أمريكا.

ووجد هذان التياران الفكريان طريقهما إلى المسرح الأسود في بدايات القرن العشرين. فظهرت مسرحية " كاليب المختل " The Degenerate Caleb" عام ١٩٠٦ للكاتب المسرحي الأسود جوزيف كوتر Joseph Cotter تعبيراً عن فكر واشنطن في حتمية تقديم المكاسب الاقتصادية والاجتماعــية علـــى الحقـــوق السياســـية ورداً على مسرحية الكاتب الامريكي الأبيض توماس ديكسون Thomas Dixon "

" القبائلـــي " The Clansman والتي جسدت مشاعر العداء الأبيض السائدة تجاه السود في ذلك الوقت في أمريكا و امتدحت جهود منظمة كوكلكـــس كلان Ku Klux Klan العنصرية تجاه السود بالإضافة إلى نعــتها الســـود بأنهم وحشيون منحدرون من قبائل همجية في طريقة تفكـــيرهم وأســـلوب حـــياتهم. وتؤكد إبرامسون أن ظهور مسرحيات كتـــبها مسرحيون سود في ذلك الوقت كان دليلاً على سعي الليبراليين

الأمريكيين البيض على تشجيع من امتلك قدرات إبداعية من السود على التعبير عن مشاكلهم وصراعهم وأزمتهم في المجتمع الأمريكي آخذين في الاعتبار أن معظم رواد المسارح في هذا الوقت كانوا من البيض، حيث لم يظهر النظارة السود في المسارح البعيدة عن برودواي إلا مع بداية العقد الثالث من القرن العشرين علماً بأن مسارح نيويورك نفسها لم تسمح لهم بالاختلاط بالنظارة البيض حتى أوائل الأربعينيات من القرن الماضي.

وتعد الحرب العالمية الأولى نقطة فاصلة في تاريخ المسرح الأمريكي الأسود. فلقد ساهمت الخبرات والمكاسب التي حصل عليها السود في أثناء وبعد الحرب في الجزء الأكبر من ازدياد ما يعرف بمحاولات التحرر الثقافي للسود في أمريكا. فلقد هاجر آلاف من العبيد السود من الجنوب الزراعي إلى الشمال الصناعي بحثاً عن فرص عمل أفضل وأجور أعلى نتيجة للحرب. واكتسب أيضاً الآلاف من الجنود السود الذين شاركوا في جهود الحرب خارج أمريكا خبرات جديدة لم يكن بوسعهم أن يحصلوا عليها لو لم يخرجوا من الأراضي الأمريكية. وتزايدت مشاعر التعاطف بين البيض تجاه السود تقديراً للتضحيات التي بذلوها من أجل أمريكا. وازداد نشاط المثقفين ودعاة القومية السوداء في أمريكا في هذا الوقت بسبب وجود حالة من الرفاهية الاقتصادية بعد انتهاء الحرب. وأدت كل هذه العوامل مجتمعة إلى ظهور ما يعرف بالنهضة السوداء في أمريكا **negro Renaissance** على غرار النهضة الايرلندية. وارتفعت الأصوات بأن

علـــى المجـــتمع الأمريكي أن يعيد النظر في وضع السود واعتبارهم بشـــراً متحضـــرين وليسوا خطراً يجب احتواءه والخوف منه. وتتميز هـــذه الفـــترة لـــيس فقـــط بظهور حركة أدبية اتخذت من حي هارلم Harlem فـــي مديـــنة نـــيويورك مركزاً لها بل اتسع مداها وابتعدت حدودهـــا لتشـــكل موقفـــاً اجتماعـــياً واسع الانتشار يعمل على تحرر الأســـود من عبوديته الفكرية والاجتماعية للرجل الأبيض وتحاول في الوقـــت نفسه أن تعيد لهذا المخلوق الأفريقي الأصل جزءاً من كرامته المهـــدرة وشـــرفه المنتهك على صفحات الكتابات الإبداعية الأمريكية البيضـــاء. ولا يمكن النظر إلى هذه الحركة الثقافية كمحاولة للتخلص مـــن قبضـــة الأبـــيض على الأسود فقط بل إن لب الحركة وجوهرها انصـــب أيضـــاً علـــى رفـــض الأنماط السوداء المعاكسة Counter Stereotypes التـــي قدمهـــا كتاب الطبقة الوسطى السود في دفاعهم عـــن أنفسهم ضد الأنماط التي أشاعها البيض عن السود في المسرح والـــرواية. وهو ما عرف في الأوساط الأدبية عندئذ بالدعاية السوداء المضـــادة. حيـــث رفضـــت حركة نهضة هارلم فكرة تقديم شخصيات سوداء تتسم بالأدب الجم والثقافة العميقة والتعليم الراقي ويمكنها في نفس الوقت أن تدخل في مناقشات فكرية رفيعة المستوى مع نظرائهم البـــيض واعتبروها تزييفاً للواقع الأسود المتردي في أمريكا ومحاولة لإغـــلاق جـــروح الزنوج على ما فيها من صديد. ويؤكد روبرت بون Robert Bone أن نهضـــة هـــارلم، كمـــا أطلق عليها لاحقاً، هاجمت بشـــدة أنماط الدعاية البيضاء عن السود وأنماط الدعاية المضادة من

السود بالإضافة إلى كل أنواع التصوير الإبداعي المزيفة لواقع السود البائس في أمريكا. فقد حاول مفكرو ومبدعو هذه الحركة الثقافية السعي إلى أن تسود الواقعية - وليس غيرها - الكتابات التي تعالج مشاكل السود هناك على الجانب الإبداعي. وعلى الرغم من تزايد أشكال التمييز العنصري ضدهم في أمريكا في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى فإن المسرحيين السود استفادوا بشكل كبير من الحركة المسرحية البيضاء التي ازدهرت في عشرينيات القرن الماضي وهو ما يعرف في أدبيات المسرح الأمريكي بالوطنية المسرحية Dramatic Nationalism. فلقد لجأ كتاب المسرح الأمريكي في هذه الفترة من أمثال يوجين أونيل، فيليب باري، سيدني هوارد، ألمر رايس وغيرهم إلى البحث عن أطر وموضوعات مسرحية درامية تميزها عن الموضوعات الأوربية السائدة وتتعامل مع المجتمع الأمريكي ومشكلاته من منظور واقعي. واستفاد كتاب المسرح السود في أمريكا من هذا الاتجاه الجديد المتسم بالواقعية في الكتابات المسرحية البيضاء عندما قدم يوجين أونيل Eugene O`neil مسرحية الامبراطور جونز " Emperor Jones في نيويورك عام ١٩٢٠ وهي مسرحية تلعب شخصية سوداء دور البطولة فيها. وازدادت مساهمات البيض بعد ذلك في الكتابة عن السود حيث قدم أونيل مسرحيتين أخريين عن السود قبل ذلك عام ١٩١٩ وفي عام ١٩٢٦ وقدم بول جرين Paul Green مسرحية " الأردية البيضاء " White Dresses عام ١٩٢٠ ومسرحية " الرجل الذي لا قيمة له " "

The No Count Boy " عـــام ١٩٢٤ ومســـرحية أخرى عن السود عـــام ١٩٢٦. كما قدم مسرحيتين أخريين عام ١٩٣٠. بالإضافة إلى عـــدد آخـــر من المسرحيات التي عالجت قضايا السود في أمريكا في هـــذه الفترة من رؤى ومقاربات مختلفة. ومن الجائز القول إن كتابات المســـرحيين البيض عن مشاكل وقضايا السود في هذا الوقت لم تكن تخلـــو بالمرة من بعض وجهات النظر المتحيزة ضدهم والتي تتسم في أحـــيان أخرى بعدم الموضوعية التامة. فلقد أشارت بعض المسرحيات إلـــى أن البـــيض يتميزون بطبيعة بيولوجية مختلفة عن طبيعة السود بالإضـــافة إلـــى بعض الإشارات إلى ما أعتبروه عقلية السود البدائية غـــير القـــادرة علـــى التفكير المركب. و دعا هذا الاتجاه في الكتابات المســـرحية البيضـــاء نقـــاد المســـرح السود إلى اتهام هذه الكتابات بالعنصـــرية وعـــدم التخلص من تراث عقلية السيد الأمريكي الأبيض مـــالك العبـــيد. كمـــا اتهـــم العديد من نقاد المسرح البيض أيضاً هذه الكـــتابات بعـــدم الـــتجرد الإبداعـــي عند الكتابة عن أصحاب العرقية الســـوداء. ويمكـــن القـــول إن تعثر ظهور حركة مسرحية سوداء في أمـــريكا – حـــتى ذلـــك الوقـــت – رغم استفادتهم من حركة الدراما الوطنـــية – ترجع إلى عداء وعنصرية الواقع الذي كان يحيط بالكاتب الأســـود الـــذي وجـــد نفسه محاطاً بخلفيات وأجواء ثقافية وسياسية واجتماعـــية وظـــروف تاريخـــية ومعايير إبداعية يسيطر عليها تماما البـــيض بالإضـــافة إلى رواد المسارح البيض الذين لم يكن ليسمحوا للأســـود أن يقـــدم أعمـــالاً مسرحية تتهمهم بالعنصرية وعدم العدل.

ولذلـــك لم يتحقق هدف حركة نهضة هارلم الثقافية وهو تقديم السود علـــى المســـرح بشـــكل واقعي. وبرغم كل هذه الظروف فلقد وجدت بعــض مســـرحيات السود طريقها إلى مسارح برودواي في نيويورك ولكـــنها لم تكن تجرؤ على الاشارة إلى الأسباب الحقيقية لواقع السود الـــبائس فـــي الحـــياة الأمريكية. ويؤكد دكتور ديبويز أن أحد أسباب الفشـــل فـــي ظهور نهضة مسرحية سوداء - حتى ذلك الوقت - كان ســـبباً نفســـياً. فلقـــد عـــانى السود حتى ذلك الوقت مما أسماه أزمة الازدواجـــية The Duality Crisis حيـــث كان وعي هؤلاء المبدعين ممزقاً بين رغبتهم في أن يعبروا عن ذاتهم وعن واقعهم وبين توقهم إلى التخلص في الوقت نفسه من رؤية أنفسهم من خلال عيون السيد الأبـــيض الذي هيمن على وعي السود وتاريخهم وحارب تراثهم لمدة ثلاثمائـــة عـــام. يضاف إلى ذلك أيضاً عدم وجود نظارة سود يعملون علـــى إنجاح هذه المسرحيات حين عرضها على خشبة المسرح. ومن الممكـــن القـــول إن بعـــض الكتابات المسرحية السوداء التي وجدت طـــريقها إلـــى خشـــبة المسرح كانت تدور داخل إطار الاحتواء الذي طالمـــا حـــرص علـــى تطبـــيقه البـــيض في ذلك الوقت ضد الكتابات الإبداعية للمبدعين السود.

ولـــم يكـــن الوضع في ثلاثينيات القرن الماضي أفضل مما سبقه. فلقد أثـــر انهـــيار الأحـــوال الاقتصـــادية فـــي أمريكا بعد تدهور البورصة وانهـــيارها عـــام ١٩٢٩ علـــى أحـــوال الســـود المالية والاقتصادية والاجتماعـــية. أما في مجال المسرح فلقد عرضت مسرحية " المراعي

الخضراء " The Green Pastures " للكاتب الأمريكي الأبيض مارك كونيللـي عـام ١٩٣٠. وهو ما وضع السود بين المطرقة والسندان. فلقـد فقدوا الوظائف التي لم يحصلوا عليها أصلاً بعد انهيار البورصة واستمر المسرح الأبيض في جلدهم معنوياً عن طريق هذه المسرحية. وتحـول الاحـتجاج العرقـي الـذي سـاد العقد السابق إلى نوع من الاحـتجاج الاجتماعـي علـى سوء الأحوال الاقتصادية، مع الأخذ في الاعتـبار أن إنـتاج هذه المسرحية وطول فترة عرضها على المسرح اعتـبر مـن قبل السود دليلاً علي استمرار التفرقة العنصرية ضدهم. وعلـى الـرغم مـن ذلك فلقد شهدت هذه الفترة مجموعة أخرى من المسـرحيات التي حاولت أن تصلح نسبيا من الضرر الذي لحق بهم. إلا أن معظـم أو كل هذه المسرحيات لجأ إلى أسلوب الحل الوسط في نهاية المسرحية حتى يضمن لها جزءاً من الرواج المسرحي وحتى لا ينـتهك المفاهيم ويعارض الرؤى المترسبة في وعي النظارة البيض. ويمكـن الإشـارة هنا إلى بعض أشهر هذه المسرحيات. فكتب الكاتب الأمريكـي الأسـود لانجستون هيوز مسرحية " الملون " Mulatto " عـام ١٩٣١ وأتبعها بمسرحية أخرى عن السود ومشاكلهم هي " ألا تود ان تكون حراً " Don`t You Want To be Free ". وكتب هول جونسـون مسرحية " الباحثون عن الوظائف " Job Hunters " عام ١٩٣٣ بالإضافة إلى مسرحية

" الإنسـان الطبيعـي " " The Natural Man " للكاتـب ثـيودور بـروان عـام ١٩٣٧ وأخـيراً مسـرحية " الضباب الأبيض الكثيف "

" Big White Fog " عـام ١٩٣٧ والتي أبدعها ثيودور وارد. ومما هـو جديـد بالذكر أن معظم هذه المسرحيات كتبها مبدعون سود من الذيـن انضـموا إلى وحدة الزنوج التابعة لمشروع المسرح الفيدرالي والـذي حاولت الحكومة الفيدرالية من خلاله أن تقدم يد العون لفناني المسـرح وكـتابه بشكل عام تعويضاً لهم عن الكساد الذي طرأ على أوضـاع المسرح وأضر بهم ضرراً شديداً في فترة الأزمة الاقتصادية فـي أمـريكا فـي العقـد الرابع من القرن العشرين. ولم يكتب لهذا المشـروع الاسـتمرار لمـدة طويلـة حيث اتهمه البعض بأن بعض المسـرحيات التي ساعد هذا المشروع على خروجها للنور كانت ذات توجهـات شـيوعية وغير أمريكية. وبناء عليه فقد توقف المشروع نتـيجة عدم رضاء بعض رجال الكونجرس عنه. ورغم عدم استمرار هـذا المشروع فإنه حقق فوائد جمة في الفترة القصيرة التي قدم فيها العـون للمسـرح وفنانـيه. يضاف إلى ذلك إتاحته فرص عمل أمام السـود الذيـن كانـت أكـبر استفاداتهم منه تتمثل في الحصول على خـبرات الكـتابة المسرحية وأصولها للعديد من كتاب المسرح السود والمهتمين به.

ومـع انـدلاع الحرب العالمية الثانية ودخول أمريكا الحرب بعد ذلك، انضـم قـرابة نصـف مليون أسود إلى جهود الحرب خارج أمريكا. وازداد وعـيهم، نتـيجة خبرات الحرب ، بالتفرقة التي يتعرضون لها داخـل أمريكا. وهو شعور ساعد على استمرار مشاعر الاحتجاج في سـنوات العقـد الخـامس من القرن العشرين من ناحية السود الذين

كانوا يظهرون حرصهم ورغبتهم في ذلك الوقت أيضا في الاندماج في المجتمع ومؤسساته كمواطنين وليسوا كرعايا. أما في المسرح فكان الأمل يحدو جميع السود في أن يتمكنوا من إنشاء مسرح خاص بهم ولهم يمكنه الاستمرار والبقاء في خضم أزمات السود في أمريكا. ورغم ظهور عدة مسارح في مدينة نيويورك بدعم ذاتي أو الدعم الذي قدمه مشروع المسرح الفيدرالي وظهور مسرحين آخرين في كاليفورنيا في الغرب وفيلادلفيا في الوسط الشرقي إلا أن نقص الدعم المادي لم يتح لمعظم هذه المسارح الاستمرار. ويؤكد النقاد أن السود حاولوا منذ عام ١٩١١ إنشاء مسرح أسود في حي هارلم في نيويورك وفشلوا في محاولاتهم السبعة عشرة. حيث لم يكتب لأي من هذه المسارح الاستمرار حتى عام ١٩٦٧.

ورغم استمرار الكتابات المسرحية عن السود وظهورها على مسارح برودواي في العقد الخامس من القرن العشرين فإن الفرصة لم تتح إلا لكاتبين من السود لعرض أعمالهم على هذه المسارح. فلقد ظهرت مسرحية " الابن الأصيل " "**Native Son** " للكاتب الأسود **Richard Wright** عام ١٩٤٢ بعد النجاح الكبير الذي حققته الرواية التي تحمل نفس الاسم. وجاءت بعدها مسرحية " وطننا " " **Our Land** " عام ١٩٤٧ من تأليف بول جرين وثيودور وارد. ويمكن القول إن معظم المسرحيات التي ظهرت للسود في فترة الأربعينيات من القرن الماضي وجعلت من أزمة السود موضوعاً لها انزلقت إلى تقديم نداءات ميلودرامية تحث على المساواة بين السود والبيض مما ساعد

علـــى استمرار صور السود النمطية في المسرح ولم يضف كثيراً إلى إنســـانية الشخصـــية الســـوداء على خشبته. ورغم ذلك فلقد أسهمت معظـــم مســـرحيات هذه الفترة مجتمعة في نشر صورة أخرى للأسود علـــى المسرح. وهي صورة الأمريكي الأسود العائد من ساحات القتال لـــيجد أمـــريكا أكثر ظلماً وأشد وحشة مما كان فيه من البلاد الأخرى التـــي كـــان يحـــارب علـــى أرضـــها دفاعاً عن الحرية والديمقراطية والمســـاواة التي لا يتمتع بها في أمريكا نفسها. ورغم ازدياد الأعمال المســـرحية التـــي تعـــالج قضايا السود في هذه الفترة، ورغم انضمام الســـود بأعداد كبيرة إلى القوات الأمريكية في جهود الحرب وتحملهم مـــع البـــيض عـــناء وآلام فترة الكساد الاقتصادي فإن هذا العدد من المســـرحيات لـــم يفلح في أن يجعل الأسود شخصية مقبولة في وعي الـــنظارة البـــيض وعقليتهم في هذا الوقت. ورغم ذلك يجب الاعتراف بـــأن كـــل الظروف السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية التي ســـبق الإشارة إليها قد أسهمت قليلاً في زيادة الوعي العام بضرورة التصـــوير الإبداعـــي الأكثر واقعية والأقل عنصرية لمشاكلهم وهو ما حرصت المسرحيتان المشار إليهما أخيرا على عمله.

ولـــم يحاول السود في خمسينيات القرن الماضي الانقلاب على الواقع الـــذي كـــانوا يعانون فيه من الاضطهاد والظلم بل كانوا حريصين كل الحـــرص على محاولة إصلاحه حتى يمكن لهم الحصول على حقوقهم المســـلوبة. ولـــم يكن السود حتى هذه اللحظة قد فقدوا الأمل في أن تشـــملهم مظلـــة " الحلم الأمريكي " الجميل الذي انقلب كابوساً استمر

ثلاثمائـــة عـــام منذ لحظة وصولهم إلى الأراضي الأمريكية عبيداً على ســـفن البضــــائع. ومع ذلك فلم تكن هذه الرغبة في إصلاح النظام هي الشـــغل الشـــاغل لكل السود هناك. ففي الجنوب كانت هناك إرهاصات احـــتجاجات تـــنم عن ثورة كامنة في قلوب وعقول السود تود العمل على الضغط على النظام من أجل تغييره وإصلاحه بالاحتجاجات وليس بالقلب. كانت هناك الإرهاصات الأولى لحركة الحقوق المدنية السوداء The Civil Rights Movement في الجنوب ابتداء من عام ١٩٥٤.

أمـــا فـــي المســـرح فلقد حصل السود على حق ارتياد المسارح في بـــرودواي والتـــي كـــانوا ممنوعيـــن مـــن ارتياد بعضها أو الدخول والانـــزواء في أماكن خاصة بالملونين. واستطاع المسرحيون السود إنـــتاج مســـرحيات ليس فقط على مسارح هارلم – حي السود الشهير فـــي مديـــنة نـــيويورك – أو المسارح البعيدة عن برودواي بل على مســـارح بـــرودواي نفسها. وظهرت أربعة فرق مسرحية توحدت بعد ذلـــك فـــي فـــرقة واحـــدة في هارلم لدعم الحركة المسرحية السوداء ونجحـــت فـــي تقديم دعم للعديد من المسرحيات التي كتبها مسرحيون ســـود. وكانـــت من أهم هذه الأعمال مسرحية ويليام برانش "ميدالية لـــ ويلـــي" A medal For Willie " عام ١٩٥١ ومسرحية أليس تشيلدرس " إلهي بكل بساطة " Simply Heavenly " في نفس العام. كمـــا ظهرت مسرحيات سوداء أخرى لكتاب أخرين طيلة هذا العقد. إلا أن أهـــم مســـرحية سوداء وجدت طريقها الى برودواي هي مسرحية الكاتـــبة الســـوداء المـــبدعة لورايـــن هانـــز بيرى " Hansberry

Lorraine " والتـــي كـــان عـــنوانها " زبيـــيه فـــي عيـــن الشـــمس " A Raisin in the Sun " عـــام ١٩٥٩ والتـــي استمر عرضها اكثر مـــن عاميـــن محققة نجاحاً مذهلاً. ولاشك أن المسرح الأمريكي كان – في ذلك الوقت – واعياً تمام الوعي بالسود ومشاكلهم أكثر من ذي قـــبل حيـــث كانت الأمة الأمريكية كلها،من أقصاها إلى أدناها، واعية بذلك. وكان المسرح أحد المؤسسات بالإضافة إلى الكنائس والمدارس والجامعـــات – الـــذي عكـــس هذا الاهتمام بهذه القضية ومع ذلك فقد كانـــت هـــناك محاولات على جانب البيض لإعادة عرض المسرحيات التـــي تشـــير وتؤكد على الصورة النمطية للسود يقابلها على الجانب الآخـــر محـــاولات محمومـــة لعرض مسرحيات تعكس صورة حقيقية لمعانـــاة الســـود ومشاكلهم والتميز العنصري ضدهم. ومع ذلك يؤكد بعـــض الـــنقاد الســـود أن النجاحات التي حققتها كل المسرحيات التي كتـــبها ســـود فـــي هذه الفترة لم ترق إلى طموحات بعض المفكرين والمســـرحيين السود. وأن مجمل المديح الذي كاله النقاد البيض لهذه المســـرحيات ودعمـــه الـــنظارة البيض لتلك الأعمال كان مكافأة على كـــتابة أعمـــال مســـرحية سوداء لا توجه أصابع الاتهام إلى البيض أنفســـهم أو تتهمهم دون غيرهم بالتسبب في ظلم السود ومعاناتهم في أمريكا حتى هذا الوقت.

وشـــهد العقـــد الســـادس من القرن العشرين – على عكس غيره من العقـــود – أكثر الكتابات المسرحية السوداء غضباً وحنقاً في أمريكا. وعكســـت هـــذه الكـــتابات المســـرحية مقاربات سياسية متشددة تجاه

البيض تبناها بعض السياسيين السود في ذلك الوقت. فلقد دفع إخفاق حـركة الحقـوق المدنـية السوداء التي قادها مارتن لوثر كينج منذ ١٩٥٤ فـي إحـداث نجاحـات حقيقـية - آنية - تعود بالنفع على قطاعات عريضة من السود، بعض معارضيه من السياسيين إلى تبني سياسـات أكثر تشدداً للحصول على هذه الحقوق. ومنها حركة القوة السـوداء Black Power والتي أشاعت رغبتها في أن يسيطر السود علـى مقالـيد الأمـور في الأماكن التي يسكنونها ومحاولات الناشط الأمريكـي الأسود مالكوم أكس Malcom X الذي تبنى خطاباً دعائياً متشـدداً جـداً فـي مقـابل خطـاب كينج الذي كان يميل إلى التهدئة والاحـتجاج السـلمي. وعلـى الـرغم مـن عدم واقعية بعض هذه الأطـروحات في هذا الوقت وتصدي المؤسسة الرسمية الأمريكية لها بكـل الطرق الممكنة إلا أن بعض المثقفين السود قليلي الخبرة بالعمل السياسـي ودروبه والمتأثرين بأجواء حركة الحقوق المدنية السوداء واحـتجاجاتها والخطـاب الدعائي لحركة القوة السوداء والرأي العام العالمـي الذي كانت تسوده حركة تحرر مستمرة من الاستعمار الغربي ، اخـذوا على عاتقهم مسئولية خلق واقع ثقافي يخدم أهداف الحركة السياسـية ذات الأهـداف المتشـددة في مسألة حقوق السود في هذا العقـد الساخن من القرن الماضي. ولذلك ظهرت إلى الوجود ما يعرف بحركة الآداب السوداء

The Black Arts` Movement التـي عقـد مفكروها العزم على تغيـير الصـورة النمطية للسود في الأدب عامة وفي المسرح خاصة،

وسعت هذه الحركة ومنظروها وعلى رأسهم الكاتب المسرحي والشاعر الأسود أميري بركة (لوري جونز) إلي العمل على استحداث نظرية أدبية تختلف عن النظريات الأدبية السائدة ذات الجذور الأوروبية والتي اتهموها جميعا بالانغلاق وقصر النظر والتحيز. وسعى هؤلاء المفكرون السود الشبان إلي محاولة تحرير عقلية الكاتب الأسود مما سموه الاستعمار الثقافي والأدبي الغربي الأبيض الذي فرض أفكاره ونظرياته ومعاييره الإبداعية وتراثه أيضا على عقلية المبدعين السود. وكان من بين أحد أهم أهداف هذه الحركة محاولة رفع وعى السود عامة عن طريق أعمال إبداعية تخاطب عقولهم وتستلهم تراثهم الذي حاول السيد الأبيض -على حد قولهم- محوه في محاولاته المتعددة لإضعاف ثقافتهم الإفريقية الأصلية والهيمنة على وعيهم. وحاول بعض مفكرو هذه الحركة قطع سبل العلاقات مع المبدعين البيض للتخلص من ظلهم على كل عمل إبداعي أسود في أمريكا، وتفرع عن هذه الحركة نوعان من الفن المسرحي. فلقد اعتبر البعض مقال أميري بركة " المسرح الثوري الأسود " والذي نشره في أوائل الستينيات نبراسا للأعمال المسرحية التي سادت طيلة هذا العقد. أما عقد السبعينيات فلقد ساده نوع آخر من المسرح الأسود عرف بمسرح الخبرة السوداء والذي اعتمد على اعتبار كل المسرحيات السوداء التي كتبت قبل خمسينيات القرن الماضي أعمالا لا ترقى إلى كونها مسرحاً أسود حقيقي ملتزماً بقضايا السود واتهموها جميعا بتجاهل القضية الأساسية للسود وهى

قضـية الـتحرر مـن العـبودية الثقافـية والسياسـية والاقتصادية والاجتماعية للسيد الأبيض.

اضـطلع أمـيري بركة Amiri Baraka بمسئولية التنظير لحركة المسـرح الـثوري المنبـثقة عن حركة الآداب السوداء في منتصف السـتينيات من القرن الماضي. وامتدح موسيقي السود واعتبرها أكثر أشكال الإبداع أصالة لدى زنوج أميركا حيث أخذت الجماهير السوداء – علـى حد قوله – على عاتقها مسئولية حفظ هذا التراث بعيدا عن فساد قيم الطبقة الوسطي السوداء.

ودعـا بركة الكتاب السود إلي الاستناد على الثقافة السوداء الأصيلة التـي تمثل الموسيقى أحد رموزها ومكوناتها في كتابة أعمال إبداعية يمكـن بهـا تأصيل تراث السود وحفظه من الضياع من جراء ضغوط البـيض علـيه. واتهـم بـركة كتاب الطبقة الوسطي السوداء بتقديم شخصيات تسوق القبول الاجتماعي داخل المجتمع الأمريكي ولا تسعي إلـي التميز الإبداعي اعتماداً على الثقافة السوداء الأصلية. وأكد بركة على أن الطريقة المثلى لإنتاج أدب أسود متميز يكتب له البقاء هو أن يكتـب الكاتب الأسود من داخل وطنه ومجتمعه الأسود بقيمه ومشاكله وتـراثه وتاريخه ومعاناته وصراعه وأن يتحاشى بشكل كلي استلهام ثقافـة البـيض والاعـتماد علـيها والتي طالما أفسد الاعتماد عليها الأعمال الإبداعية للكتاب السود.

كمـــا حـــث بـــركه أقرانه على محاولة فهم وضع السود في المجتمع الأمريكـــي بشـــكل صحيح وعلى محاولة إيجاد أساطير ورموز تراثية تعتمد على تراث الزنوج الأمريكان خاصة التراث الموسيقي.

و أكـــد بـــركة أن الصراع في مجمله بين السود والبيض ليس صراعاً ماديـــاً في جوهره بل صراعاً ثقافياً بين ثقافة أفريقية لا يوجد داخلها خطـــوط فاصـــلة بين الإنساني والإبداعي والمقدس وبين ثقافة غربية ينفصـــل فـــيها الفن بشكل كلى عن الحياة العادية خاصة منذ تم فصل الكنيســـة عن الحياة العادية للناس في الغرب لمصلحة عصر التنوير. ولذلـــك فهناك فرق– على سبيل المثال – بين فن الموسيقى الذي يقدم فـــي قاعـــات الموســـيقى والغـــناء الموسيقى الراقص الذي يقوم به الإنســـان الأفريقـــي بشـــكل طبيعي وارتجالي وهو يعمل أو يصلى أو يـــتزوج أو حتى وهو يستعد للقتال. كانت هذه الأفكار هي طريقة بركة في تفسير كيفية توظيف الفن في خدمة أغراض اجتماعية وسياسية.

وللتأكـــيد علـــى حتمية الطلاق بين ثقافة المضطهدين السود والسادة البـــيض. وكانـــت أيضـــا محاولة من هذا الفنان المبدع لتوجيه أنظار الأدبـــاء الســـود تجاه جذور ثقافتهم الأم ومنابعها من اجل خلق إطار ثقافـــي يخـــتلف فـــي مرجعيـــته عن مرجعية ثقافة البيض التي طالما أفسدت محاولات المبدعين السود في تقديم أدب يمكن توظيفه لتحرير وعـــى الجماهير السوداء من التزييف الذي مارسته عليه ثقافة البيض في أميركا.

ورغــم مشروعية أفكار بركة فإن من الضروري التأكيد على أن تمرد بــركة ضــد تراث أمريكا البيضاء كان تمرداً ضد حالة ثقافية كان هو نفســه أحــد منتجاتها. وأن محاولته العمل على تأسيس نظرية أدبية جديــدة لــلأدب الزنجي في أمريكا يمكن إرجاعها إلى إحساسه بفساد ثقافــة الغــرب بشكل عام والثقافة الأمريكية بشكل خاص يضاف إلى ذلــك خيــبة أمل في مجمل الإنتاج الإبداعي للأدباء السود. ولقد عبر بــركة عن اعتقاده بأن العمل المسرحي يبدو اكثر تأثيرا من الشعر في إحــداث مردود اجتماعي والسعي إلى التغيير السياسي المنشود.يعتقد بــركة أن العمــل المســرحي يمكنه أن يجمع شتات المجتمع معاً في وحــدة تفاعلــية يمكــنها تجــاوز النص إلى الواقع الذي يناقشه وأن بإمكــان الكاتــب المسرحي الأسود أن يعمل على تفعيل رموز الثقافة الأفريقية التي انتمي أجداده إليها عن طريق العرض المسرحي نفسه.
ويؤكــد بــركة أن المســرح أداة تحريضية مهمة جدا في رفع وعي الجماهــير وخدمــة الأهــداف السياسية لهذه الجماهير وأن الدراما علــى عكــس مفهوم أرسطو لها يمكن أن تزيد من وعى الجماهير الســوداء بموقفها ومشاكلها وصراعها مع المجتمع الأمريكي الأبيض ويــدرك بــركه أن الفــن يمكن أن يخلق حالة من السكون في وعى الجماهــير وأن عــدم مخاطبة وعى الجماهير بهدف تغييره يمكن أن يؤثــر أيضا بشكل سلبي على هذا الوعي.ولذلك أكد هذا الفنان الأسود المــتمرد على ما سماه محاولة إيجاد إشكال فنية غير تقليدية تتجاوز الأشكال الفنية المتعارف عليها في الغرب.

ويـــرى بركة أن الشكل الفني الجديد مع المضمون المعتمد على تراث الأجـــداد هما وحدهما القادران على إعطاء المبدع المسرحي الفرصة لاخـــتراق وعى الجماهير ويجعل من تغيير هذا الوعي عملية يسيرة. وأن تغيير الواقع هو الخطوة التالية لتغيير هذا الوعي وإعادة توجيهه فـــي الاتجـــاه المنشود. ولذلك يدرك بركة صعوبة المهمة التي أوكلها لنفســـه ولأقرانه. فقد كان عليه أن يقيم حائطاً فاصلاً بين وعى السود بالـــثقافة الســـائدة ثم يبدأ في خلق وعى آخر بالثقافة البديلة المعتمدة علـــى تـــراث إفريقـــي جلبه العبيد معهم من القارة السوداء. ولم يكن بـــركة غافلاًعـــن مفهـــوم التطهير عند ارسطو Catharsis بل كان حريصـــاً كل الحرص على تغيير هذه الحالة الى عملية تغيير مستمرة في وعي جماهيره لا تنتهي بانتهاء العرض المسرحي بل يمتد تأثيرها التحريضـــي إلى محاولة تغيير الواقع وليس العمل على قبوله وتثبيته. ويذكـــر بـــركة في مقاله المهم الذى سبق الإشارة إليه آنفاً " المسرح الـــثوري الأســـود " إلـــى أن الهـــدف من مشاهدة الجماهير السوداء لعـــروض مسرحية تناقش مشاكلهم وقضاياهم هو العمل على استثارة مشاعر هذه الجماهير بدلا عن دغدغتها ورفض الواقع بدلا عن قبوله والرضا به.

ولـــم يكن بركة بالتأكيد ليقبل بفكرة ارسطو في تقليد العمل المسرحي للواقـــع Imitation بـــل يحـــرص على إزالة أي حواجز بين واقع المشـــاهدين وعـــالم العـــرض المســـرحى المتخيل. وعلى الرغم من التشـــابه الشـــكلى بين طرح بركة عن طبيعة المسرح الثوري الأسود

وطـــرح بريخـــت Brecht لنظرية المسرح الملحمي Epic Theatre والـــذي يعمـــل علـــى إيجـــاد مســـاحة فاصلة بين المشاهد والعرض المســـرحي إلا أن مفهوم المسرح الثوري الأسود الذي تبناه بركة في كـــتابة مسرحياته أقرب - باعتراف بركه نفسه - إلى نظرية المسرح الشـــامل التي طرحها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي انتونين ارتو Antonin Artaud فـــي النصـــف الأول من القرن العشرين. والتي تؤكد على وجوب استيعاب العرض المسرحي لكل عناصر الثقافة التي يســـتند عليها النص من موسيقى ورقص ورموز تراثية. فهو مسرح يســـتوعب كـــل أنـــواع الفنون الأخرى ويوظفها لخدمة العرض ليس بهـــدف إيجـــاد حالة من التعاطف مع الشخصيات الخيرة والتباعد عن الشخصـــيات الشريرة، على جانب المشاهد، أو بهدف إشاعة حالة من ســـمو مـــبادئ الخـــير على مبادئ الشر في المجتمع بل بهدف تغيير وعـــى المشاهد بكل السبل المتاحة والتي يمكن للعرض استغلالها من أجـــل العمل على استيعاب المشاهد لطبيعة لحظته التاريخية وتسليحه بالوعـــي الســـوي الـــذي يمكـــنه من قراءة تاريخه الممتد في أعماق الماضـــي بشـــكل جديد وغير مزيف والعمل على تغيير الواقع والتطلع للمســـتقبل. ولذلـــك يمكن التأكيد على أن مسرح بركة يجمع بين فكرة الـــتعاطف مـــع الـــبطل الدرامـــي والتباعد عنه في الوقت نفسه. فهو مســـرح يطالـــب المشـــاهد برفض واقع البطل الأسود الذى هو في الوقت نفسه واقع الجماهير وعدم قبوله.

ويؤكـد بـركة أن علـى الكاتب المسرحي أن يوضح في نسيج عمله الدرامـي أسـباب سقوط البطل والإشارة إلى العوامل التاريخية التي أدت إلـى ذلـك دون الإخلال بالبناء الدرامي للعمل المسرحي. ولذلك يتضـح لنا أن بركة حاول أن يعتمد على ثقافته المسرحية العميقة في تقديم مسرح سياسي اسود.

ويمكـن القـول أن مفهوم بركة عن المسرح الثوري الأسود هو أحد أهـم إنجـازات حركة الآداب السوداء النقدية والتي يحرص منظروها على أن يكون الأدب الأسود عامة والمسرحي خاصة أدباً جمعياً يكتبه الأدبـاء اسـتناداً علـى مجمل تاريخ السود وتراثهم في أمريكا. وهو مسـرح لا تنفصـل فيه قيم الفن وجمالياته عن الواقع والتاريخ بشكل عـام ولا ينفصل فيه الفن عن العمل السياسي. ومن الجائز القول في هـذا السياق إن الكاتب المسرحي طبقا لمفهوم المسرح الثوري يلعب دوراً مزدوجاً يجمع بين الكتابة الإبداعية والعمل السياسي. فالكاتب السـاقي لا يكتفي بشرب الماء المعرفة و الوعي بل يدل غيره لـيس فقط على جدول الماء بل يحرص على ان يجعل من هذا الماء وسـيلة لحـياة جديـدة عـن طريق تغيير الواقع. وهو مسرح يرسم للمشـاهد الخـرائط ويساعده على الاهتداء بها إلى الطريق الصحيح، مسرح يجعل المشاهد شريكاً في التغيير وليس شاهداً عليه فقط

ومـع ذلـك يجب التأكيد على أن طرح بركه عن ضرورة أن تتخلص ثقافـة السـود من هيمنة ثقافة البيض عليها لم يكن طرحاً جديداً في تاريخ السود في أمريكا. فلقد طالب بها دون أن يعمل لها كل أو معظم

المفكريـــن الســـود فـــي القـــرن العشـــرين بدءاً من ماركوس جارفي ووصـــولاً إلـــي لويـــس فاركان زعيم منظمة أمة الإسلام السوداء في أمـــريكا في الوقت الحالي.ويؤكد هارولد كروس أن أحد أسباب إخفاق كـــل هـــذه الاطـــروحات هو خلط المثقفين السود بين دورهم الثقافي ودورهـــم السياســـي والذي عمل على تبديد هذه الجهود فيما لا طائل مـــن ورائه. ومع ذلك يمكن القول إن مشروع بركة الثقافي الذي دعا إلـــيه فـــي الستينيات قد دشن حركة ثقافية نهضوية تماثل في تأثيرها وقوتهـــا وتمـــيزها حـــركة هارلم التي شهدها حي هارلم الأسود في عشرينيات القرن الماضي.

وتحـــول بـــركة إلى الإسلام في أثناء هذه الحركة واختار لنفسه اسم أميري بركة وتنازل عن اسمه القديم لوروي جونز الذي اعتبره اسما يذكـــره بمـــرحلة الاســـتعباد والعـــبودية.ولـــم يتوقف بركة عن كتابة المســـرحيات منذ هذا التاريخ. فقد كتب العديد من المسرحيات ورواية ومجموعة قصص قصيرة وعدد من دواوين الشعر بالإضافة إلى أربع مجموعـــات مـــن المقالات وكتابين عن الموسيقى الأمريكية السوداء بالإضـــافة إلى مئات المقالات في الصحف والمجلات. وكان قد أصدر مذكـــراته عام ١٩٨٤. واعتنق بركة الاشتراكية في أواخر السبعينيات حيث أشار إلى كونها أكثر تأثيراً في إحداث التغيير في وعي الجماهير مـــن غـــيرها من النظريات واتسع مفهومه عن تحرير وعي الجماهير ليشـــمل كـــل المضطهدين والبؤساء في أرجاء العمورة. و أكد أن من العبـــث أن يســـعى المفكـــر الأسود إلى تحرير وعي السود فقط وأن

يــتجاهل كــل المظلوميــن علـــى وجه الارض.و أكد بركة في مقابلة أجريــت معه عام ١٩٨٧ أن من الغريب أن يعيش الإنسان على وجه الارض دون أن تتغــير بعض من أفكاره ونظرياته حيث تكسبه الخبرة الحياتية والمعرفة قدراً من الشجاعة تجعله قادراً على مراجعة مواقفه الســابقة وحصــل بركة في يوليو عام ٢٠٠١ على لقب أمير شعراء ولايــة نيوجرســي في أمريكا وعين عضواً في مجلس الولاية وأوكل إلــيه العمل على النهوض بكتابة الشعر وتشجيعها في الولاية. وكتب قصــيدة شــعرية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ بعنوان "مــن فجــر أمــيركا" تساءل فيها عن دور آخرين غير المشتبه فيهم الرئيســيين فــي تفجــير البرجيــن. و أثارت القصيدة ضجة إعلامية صــاخبة عــادت باسمه إلى أضواء الإعلام العالمي وأثبت هذا المفكر الــذي بلغ عامه السبعين في أكتوبر عام ٢٠٠٤ أنه مازال قادراً على أن يدلــي بدلــوه فــي أحداث وطنه بشجاعة - بغض النظر عن خطأ اعــتقاده أو صــوابه فــي هذه القصيدة - كما كان يفعل في ستينيات القــرن الماضــي. ويعد بركة واحداً من أعظم كتاب ومنظري المسرح الأمريكــي الأســود الــذي يفضــل الــزنوج إطــلاق اسم المسرح الأفروأمريكــي علــيه الآن - فــي القرن العشرين، وأحد اكبر الكتاب الســود الذيــن شغلوا الباحثين في الأدب الأمريكيي المعاصر بكتاباته الــنقدية والإبداعــية فــي مجال الشعر والمسرح والقصة وإن اختلط السياســي بالإبداعي في كثير من أعماله. وينظر إلي بركة اليوم على أنه أبو المسرح الأفروأمريكي المعاصر وواحداً من أعظم نقاده. وتعد

مســـرحية " المـــلاح الطائر " Dutchman أهم أعمال بركة المسرحية وأحـــد أهم الأعمال المسرحية في المسرح الأمريكي في النصف الثاني مـــن القرن العشرين. وهى المسرحية التي جعلت من بركه فنانا ذائع الصـــيت في أمريكا في عام ١٩٦٤ وما بعدها بين ليلة وضحاها. فقد كانـــت أول أعماله التي عرضت بشكل تجاري في مدينة نيويورك عام ١٩٦٤ وتحولت إلى فيلم سينمائي بنفس العنوان وحصلت على جائزة أوبـــي Obie Award كأحســـن مســـرحية عرضـــت خـــارج مسارح بـــرودواى لعـــام ٦٣ ١٩٦٤ واســـتمر عرضها على المسرح لمدة ٣٦٦ لـــيلة فـــي الفترة ما بين مارس ١٩٦٤ وفبراير عام ١٩٦٥. وهـــي مســـرحية يـــبدو فيها انشغال الكاتب بهويته الشخصية مرتبطاً بالهوية السياسية والعرقية للسود بوجه عام.

ويمكـــن القـــول إن أحد أهم موضوعات المسرحية هو المواجهة بين الـــبطل وواقعـــه وهي مواجهة يفترس فيها الواقع – ممثلاً في بطلة المســـرحية – البطل حين يوغل في قبوله للثقافة الأمريكية البيضاء. وتـــدور أحداث المسرحية في أحد قطارات مترو أنفاق نيويورك تحت الأرض. وتـــبدأ باللقاء العادي بين أمريكا البيضاء الفتاة وأمريكا الســـوداء الفتى. وتقدم لولا وهو اسم الفتاة تفاحة إلى كلاي الفتي فيقـــبلها وتشـــاركه هي التهام تفاحة أخري ثم تبدأ في إغوائه. إلا أن باقـــي الحكاية لا يبدو تقليديا بأي حال. فالفتاة في الثلاثين من عمرها وهو في العشرين .هي بيضاء وهو أسود. ورغم أن قبول آدم لتفاحة حـــواء قد انتهي بنزولهما من الجنة وبدء الحياة الإنسانية على وجه

الأرض، فـــإن قـــبول كلاي لتفاحة لولا ينتهي بمصرعه على يديها في نهاية المسرحية.

ويســـتغل بركه المواجهة بين البطل والبطلة ليس فقط على المستوى الشخصي بل على المستوي الاجتماعي أيضا. ولذلك تستمد المسرحية قوتهـــا وبراعتها ليس فقط من الصراع الشخصي أو الاجتماعي ولكن مـــن استلهامها لتراث إنساني رحب، وظفه بركة بمهارة لخدمة النص المســـرحي ومضامينه. وتتميز المسرحية بالتعقيد الشديد رغم بساطة تركيـــبها وقلة شخصياتها، فقبول كلاي للتفاحة لم يكن مصحوباً في حالتـــنا هـــذه- بتضـــليل الشيطان الذي هو الطرف الثالث في مسألة الهـــبوط إلـــي الأرض، بـــل برغبة البطل الأسود في مشاركة أمريكا البيضـــاء فـــي أحـــد رمـــوز ثقافتها المرأة الشقراء ورفض ثقافته الســـوداء الأصـــيلة - مدفوعاً بإغراءات وإغواءات لولا التي تتصف بشـــيء مـــن التعالـــي العرقي تجاهه. ويستخدم بركة بالإضافة إلى قصـــة الهـــبوط أســـطورة الملاح الطائر. وهي أسطورة تحكى عن ربـــان باخـــرة هولـــندية أقســـم لأن يدور حول العالم في أثناء إحدى العواصـــف البحرية رغما عن مشيئة الله ولو استمر الأمر الدهر كله، وعلـــيه فيعاقبه الله بالدوران في أنحاء البحار والمحيطات دون العثور علـــى مـــرفأ. ويصحب الربان على متن سفينته مجموعة من البحارة الأحـــياء الموتى الذين يطيعون أوامره دون النطق بكلمة واحدة ودون أن تكون لهم إرادة في أي شئ يحدث على ظهر السفينة.

وتحكــى الأســطورة أن رفــع اللعــنة يستلزم أن تضحي فتاة عذراء بنفســها حــباً فــي الــربان. وتحكى الأسطورة كما أشارت لها إحدى الأوبــرات في القرن التاسع عشر عن فتاة تلقى بنفسها من قمة إحدى الصــخور مــن أجل الربان لتثبت ولاءها وحبها وإخلاصها له فتغرق الســفينة لحظــة غــرق الفــتاة وهكذا ترفع اللعنة عنها ويبدو الشبه بوضــوح بيــن أحــداث المسرحية والأسطورة. وأن لولا على وعي بالأســطورة دون كــلاي. ومن الممكن القول إن بركة قصد أن تكون لــولا هــي الفتاة التي تتقدم لإنقاذ كلاي من اللعنة الواقع تحتها وهى لعــنة العنصــرية البيضاء. إلا أن ما تقدمه هذه الفتاة ليس إلا سراباً يتضــح فــي انقلاب الأسطورة ووقوع كلاي ضحية لجريمة عنصرية ترتكــبها الفــتاة التي تقدمت لإنقاذه. والمحصلة النهائية هي أن الحل فــي حالة كلاي ليس هو الحب قبول رموز الثقافة البيضاء الذي يمكــن أن يــرفع اللعــنة بــل مقاومة تأثير ثقافة البيض على السود ورفضــه والتمســك بثقافة الأجداد. وتبدو لولا في حالة مغايرة تماماً لصورة الفتاة في الأسطورة.

فهــي تقــدم من البداية تفاحة الإغواء والسقوط وتعترف بكل وضوح أنهــا تكــذب وتخــدع أيضا. ولا يدرك كلاي أن التعلق بها ما هو إلا ســرابٌ لا طــائل مــن ورائه. ويلحظ القارئ الشبه الشديد بين ركاب عــربة المــترو وبحارة السفينة الملعونة. فهم يطيعون أوامرها دون الــنطق بكلمــة واحدة. وتمسك لولا بالفرصة وتجعل من نفسها رباناً للســفينة. ورغم سهولة التعرف على المكونات الاجتماعية لتصرفات

كـــلاي مـــن حواره مع لولا فإننا نجد أنها تتصرف وكأن قوى أخرى تســـيطر علـــيها. فهـــي لا تخجل من الاعتراف في بداية الحوار إنها متعـــبة من تكرار اللعبة الطقوسية وأن شعرها قد اعتراه بعض الشيب مـــن كـــثرة من قابلت وقتلت من الضحايا وأن الأمر يبدو دائما رقيقا عـــند بدايـــته، رغم أنه ينتهي بحالة قتل لرجل أسود في كل الأحوال، وبفشـــل هـــذا الـــرجل مـــن الـــتحرر من عبء البيض بقتلها وفصم ارتباطاته بالمجتمع الأمريكي الأبيض.

ويمكـــن تقديـــم قراءة أخرى لأحداث المسرحية تعتمد على تاريخ أول اســـتقدام للعبيد إلى أمريكا على متن سفينة هولندية. ومن هنا يصبح إغـــواء كلاي مرتبطاً بلعنة العبودية في أمريكا. ويمكن اعتبار خطيئة كـــلاي وهـــو اسم يعنى الصلصال ويدل على سهولة التشكيل هي عـــدم قدرته على فهم أسباب هبوطه على عكس الحال في حالة آدم مـــن جـــنة إفريقـــيا إلـــى دنيا أمريكا وتحوله إلى أداة طيعة في يد البـــيض يفعلـــون بـــه مـــا يشـــاءون مما يفقده القدرة على الصمود والمقاومة.

وتشير عربة مترو الأنفاق طبقاً لهذه القراءة المختلفة للمسرحية إلـــى بطـــن أو قـــاع السفينة سفينة العبيد التي اعتاد تجار اللحم البشـــري ان يـــنقلوا فيها تجارتهم البشرية إلى العالم الجديد أما مترو الأنفـــاق فـــي حـــد ذاته فيمكن اعتباره إشارة إلى أنفاق الهروب التي اعـــتاد الـــزنوج حفرها واستعمالها في محاولاتهم للهروب من جنوب

أمـــريكا إلـــى شـــمالها، ولذلك يمكن فهم رسالة العمل المسرحي في اعتماده على مجمل تاريخ العبيد في أمريكا لإيصال رسالته.

ومـــن هـــنا يتضـــح لنا وجود مستويين من الوعي بالأحداث. فهناك المســـتوى الواقعـــي الـــذي يقدمـــه الكاتـــب فـــي مترو أنفاق حديث وشخصـــيات ترتدي السترات وروابط العنق، أما المستوى الأسطوري الأخـــر فيســـتلهم مجمـــل تاريخ السود ومعاناتهم وتاريخ الخلق أيضاً ليضـــيف إلـــى عمـــق مأســـاة الزنوج في العالم الجديد. ومن هنا لا تستطيع لولا أمريكا الأكثر وعياً من الاثنين بأثقال هذا التاريخ إلا اقتراح محاولة التخلص من هذا العبء ولو للحظات.

ويمكـــن هـــنا التأكـــيد علـــى أن بركه لا يلجأ إلى استخدام الأسطورة لأغـــراض روحانية أو مثالية بل يستخدمها لقدرتها على تعميق الفهم بـــالواقع و الوعـــي به ومن أجل الإشارة أيضاً إلى قضايا سياسية أو اجتماعـــية أو تاريخية. ولذلك فقصة هبوط آدم والتفاحة على سبيل المـــثال – لا تؤكـــد علـــى وجـــود ملامح دينية للنص بل على حتمية الســـقوط والفشل إن غض الزنوج الطرف عن حقائق وجودهم المؤلم فـــي أمـــريكا وقبلوا إغواءات الحياة الأمريكية دون التسلح بالبصيرة فـــيما يكمـــن وراء هـــذه الإغواءات من مصائب. كما لا يمكن الجزم بانـــتماء المســـرحية إلى المسرح الواقعي.فبرغم أن أحداثها تدور في جـــو واقعـــي تماماً مترو الأنفاق –فإن التوجيهات المسرحية التي يقدمهـــا الكاتـــب في بداية المشهد الأول تؤكد على ضرورة النظر إلى لـــولا وكـــلاي ليس على أنهما شخصان عاديان فقط بل أنماط إنسانية

تســرح جذورهــا فــي أعماق تاريخ أمريكا وتاريخ الزنوج والتاريخ الإنساني أيضا. ولذلك تشير التوجيهات المسرحية إلى " رجل " وليس إلــى كلاي والي وجه " المرأة " وليس إلى وجه لولا ذاتها. وهو نفس الوجه الذي يتفاعل مع الحدث مباشرة وعن عمد ويبتسم.

فالشخصــيات تشــير إلى قوى ومواقع أخري خارج إطار المسرحية. ومن هنا يمكن التأكيد على أن لولا وكلاي ما هما إلا دمي تتحرك عن بعــد بواســطة خيوط كما يحدث في مسرح العرائس. وحتى لا يترك الكاتــب فرصة لخيال القارئ في البحث عما وراء الشخصيات يداهمنا مشــهد لــولا وهــيَ تقــف أمام كلاي وتطلب منه بكل جرأة الجلوس بجانــبه تاركــة كــل مقاعد عربة المترو التي لا يجلس عليها راكب واحــد. ويقــع كــلاي في الشرك المنصوب له بعد عدة جمل حوارية بتأكــيدة بعــد قبولــه للتفاحة بأنه " جاهز ومستعد لأي شئ ". ورغم تأكــيد لولا أنها تعرف نموذج كلاي – العم توم الإنساني كما تعرف راحــة يدهــا فإنها تحاول وبشدة لفت نظره أنها أيضاً نموذج وليس شخصــاً عاديــاً كمــا يتراءى لكلاي. ويؤكد بركه أن تأكيد لولا لبطل المســرحية أنهــا تعرف نموذجه الإنساني يؤكد جهلها بالقلب الأسود الــنابض ويحصــر معرفتها بالسود في مجموعة من الصفات الشكلية التــي تــدل على ضيق أفق البيض وغرورهم. ورغم ذلك تسيطر لولا على الحوار بشكل كبير. فهي التي تبادئه في كل مرة وهى التي تبادر بإيقافه حين تريد إلا في مرات معدودة. ويتدخل كلاي الذي تتلاعب به المرأة لإضافة تفاصيل صغيرة مثل " كان جدي حارساً ليلياً ". وتتهمه

لـــولا بالقـــتل بعد أن تفشل في إستثارته رغم سيطرتها على الحوار. ويوافق كلاي على الاتهام كما لو كان أمام وكيلاً للنيابة ويعترف بأنـــه قاتل لهويته السوداء باستسلامه للسيد الأبيض وقبوله لثقافته. وتصـــعد لـــولا مـــن هجومهـــا علـــية فتتهمه أيضاً بالخوف والجبن والخنوع.

ويؤكـــد النقاد أن هجوم لولا على كلاي يشير إلى عدم رضا بركة عن الطـــبقة الوســـطى الســـوداء التي ينتمي إليها كلاي في قبوله لثقافة البـــيض فـــي أمريكا وعدم الرغبة في التمسك بثقافة الأجداد الأفارقة. ويشـــير بـــركة مـــن خلال المواجهة بين لولا وكلاي إلى أزمة السود الذيـــن يـــرتدون الأقـــنعة للحفاظ على بعض توازنهم النفسي بدلاً عن اللجـــوء إلـــى العنف ضد البيض وهى محاولة كما يؤكد – لا تحل المشكلة أبداً. وهو ما ينتج حالة الازدواجية داخل الفرد الأسود والتي أشـــار إلـــيها ديـــبويز في بداية القرن العشرين. وتحاول لولا اختراق قـــناع كلاي حتى يلجأ إلى العنف فتقتله. وعندما تسبه بأقذع ما يمكن أن تســـب بـــه أمريكيا أسود ألا وهو أنه زنجي يغضب كلاي ويسبها ويصـــفعها علـــى وجههـــا أيضاً. وهو ما يجعل الأحداث تتصاعد إلى ذروتهـــا بعـــد أن خلع كلاي قناع العقلانية المزيف وتحول إلى العنف الذي تبتغيه منه لتبرر قتلها له.

وينـــبري كـــلاي ليلقـــي خطاباً – نيابة عن بركة داعياً الأمريكيين البـــيض بـــأن يكفوا أيديهم عن التدخل في شئون السود وأن يتركوهم يـــنظمون شئونهم بأنفسهم لأنهم لا يعرفون حقيقة الشخصية السوداء

أو مــا يعــتمل داخلهــا. ومــع ذلك يختار كلاي أن يعود إلى قناعه العقلانـــي الـــذي علمـــه كيف يرتديه البيض وينأى بنفسه عن شعبه وأفــراد جماعــته " الذين لهم أياد و أرجل يدافعون بها عن أنفسهم " فــيعود إلـــى حيــث يعــتقد أنـــه الملاذ الآمن قيم الطبقة الوسطي والعقلانـــية الغربـــية من الجنون والهوس التي يمكن أن تتحقق بها رجولته. ويبدأ في التقاط حاجياته من على المقعد المجاور لمقعد لولا التـــي تقرر في اللحظة نفسها أن تحرمه من الحياة والرجولة الحقيقية وهـــو الوعي بما يحدث والقدرة على مواجهته حتى ولو لفظيا حيث أنـــه تـــردد فـــي قرارة نفسه بأن يقتلها فتقتله لولا وتأمر الركاب الـــبحارة بأن يلقونه خارج القطار وأن يرفعوا هذا العبء عن كاهلها تاريخـــيا. ويطـــيع الركاب دون أن ينطقوا بكلمة واحدة. ويدخل شاب آخـــر وتســـتعد لـــولا لـــتكرار طقس الدم والقتل الذي أصاب شعرها بالشـــيب. ويشير النص في نهايته إلى أن خطأ كلاي يكمن في نكوصه عن الفعل الذي يمكن أن يخلصه من المرض النفسي هو وشعبه، فهو يعـــرف الـــدواء ويرفض تجرعه ويعرف الطريق ويرفض المشي فيه ويـــتحول إلى هاملت جديد يقتله التردد والنكوص عن الفعل. ولذلك لا يمكـــن القول بأن كلاي بطل ثوري طبقا لمفهوم بركة عن المسرح الـــثوري بل إنه بطل انهزامي لا يفعل ما يعتقد فيه. وتبدو المفارقة فـــي المشـــهد الأخـــير أن كلاي يلقي مصرعه في لحظة انسحابه من المواجهة وليس أثنائها.

فهــو بطــل تشل إرادته الازدواجية القيمية والثقافية التي يعاني منها وتمنعه أيضاً من التمرد على واقعه رغم وعيه بالعلاج الناجع لمرض الجمــيع. وهو بطل مفتون بكلماته وبقيم الجمال والفن التي يجد فيها ملاذه وهو ما يؤكد عليه قبل مصرعه بأن شعبه لا يحتاج الكلمات بل الفعــل. ويصــر بــركة في كتاباته على أن الوطنية الثقافية السوداء تســتلزم أن يلحق العمل بالفكر. ومع ذلك فالمسرحية ليست مسرحية ثوريــة بأي حال من الأحوال رغم كونها مسرحية عن الثورة السوداء الثقافية .

إهداء

إلى الرائد الأمريكي " توماس إيفرت رس "
وإلى زوجته " أنا تشيري برووك رس "

الملاح الطائر

مسرحية كتبها أميري بركة

(لوروي جونز)

(Leroi Jones)

العنوان الأصلي للمسرحية

Dutchman
Amiri Baraka

- نشرت هذه المسرحية في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٤

- قدمـــت هذه المسرحية لأول مرة على مسرح تشيري لين في مدينة نيويورك في الرابع والعشرين من مـارس عام ١٩٦٤.

المممثلون الأصليون :

جنيفر وست

روبرت هو وكس

أنتج المسرحية فرقة ١٩٦٤ المسرحية

(برعاية ريتشارد بار، كلينتون ويلدر وإدوارد ألبي)

أخرجها : إدوارد بارون

الشخصيات:-

كلاي : زنجي في العشرين من عمره

لولا : امرأة بيضاء في الثلاثين من عمرها

ركاب عربة القطار، مزيج من السود والبيض

شاب زنجي

محصل القطار

فـــي أحشاء المدينة وتحت الأرض، وفي جو صيفي حار وخانق بالخـــارج، يوضع مترو الأنفاق في شكل أسطوري حديث. يظهر رجل فـــي المشـــهد الافتتاحـــي وهو يجلس على إحدى مقاعد عربة مترو الأنفاق ويتصفح إحدى المجلات وينظر دون اهتمام من فوق صفحاتها المتدلـــية. يرســـل الرجل ناظريه من حين لآخر في اتجاه النافذة التي توجـــد علـــى يمينه بطريقة لا توحي بأي اهتمام خاص. تثير الأضواء الخافـــتة والظلام بعض الضوضاء من خلف زجاج عربة القطار. (من الممكـــن أيضـــاً لصـــق ما يوحي بالأضواء على زجاج النافذة. ومن الضـــروري أن تكون الأضواء خافتة وكأنها تتحرك. تومض وتطفئ. لكـــن مـــن المهـــم أن يعطـــي المشهد إحساساً بسرعة تحرك القطار وبوجـــود محطـــات حتى في حالة وقوفه بإحداها. ويمكن الإشارة إلى أضـــواء المحطـــات والنشـــاط الـــذي يصاحب لحظات توقفه بإحداها بومضات ضوئية عبر نوافذ العربة).

وعلـــى الـــرغم من ضرورة تجهيز عربة القطار بالشكل العادي، فيجـــب ألا يظهر إلا المقعد الذي يجلس عليه الرجل وحيداً في العربة. ويمكـــن ســـماع صفير قطار حقيقي لفترة قصيرة في بداية المسرحية يـــتكرر بشـــكل متقطع طوال فترة عرضها أو يسمع خافتاً بمجرد بدء الحوار.

يبطـــئ القطـــار من سرعته قبل توقفه لفترة قصيرة على رصيف

إحــدى المحطــات. ويفاجأ الرجل الذي ينظر بشكل متكاسل إلى أعلى بوجــه امــرأة تحملــق فيه من خلال زجاج النافذة وتبتسم عن عمد عــندما تــدرك أن الــرجل لاحــظ وجهها. يبادر الرجل برد الابتسامة بطــريقة غريــزية دون أن يــدرك ما يفعل ودون رغبة منه في عمل ذلــك. ويشيح بوجهه بعيداً عن وجه المرأة حين يجتاحه الحرج ولكنه يعــاود الــنظر مــرة أخرى – عندما يزداد شعوره به إلى حيث شاهد وجهها في ذات اللحظة التي يتحرك فيها القطار تاركاً رصيف المحطة ومبــتعداً عــن المرأة ووجهها. ينظر الرجل عندئذ من النوافذ الأخرى ويشــاهد الرصــيف الذي يبتعد عنه القطار ببطء ويبتسم حين تنتابه لحظــات مــن الثقة المفرطة ويأمل أن تحتفظ مخيلته بذكريات سعيدة عن هذا اللقاء العابر قبل أن يعود إلى حاله السكون السابقة.

المشهد الأول

يســـمع صـــوت القطار بينما تتلألأ الأضواء خارج النوافذ وتدخل لـــولا عـــبر الجـــزء الخلفـــي من عربة القطار بقدها الطويل الرشيق ووجههـــا الجمـــيل وبشعرها الأحمر الذي يتدلى على ظهرها ويعطي أحمـــر الشـــفاه الزاهـــي اللون على شفتيها إحساساً بحسن اختيارها للألـــوان. تـــرتدي المرأة ملابس صيفية قصيرة زاهية الألوان وتنتعل حـــذاء صـــيفياً خفـــيفاً وتحمل في إحدى يديها حقيبة من نسيج شبكي تمتلئ بكتب وبعض الفاكهة وأشياء أخرى عديدة غير واضحة المعالم وتـــرفع الـــنظارة الشمســـية التي تضعها على جبينها من حين لأخر. تظهـــر لـــولا وهـــي تقضـــم تفاحة بطريقة مغرية ورقيقة وتتجه نحو المكان الذي يجلس فيه كلاي في القطار.

تـــتوقف لولا بجانب مقعد كلاي وهي تمسك بالتفاحة التي تأكلها بـــإحدى يديهـــا وتقبض على حزام الممر داخل القطار باليد الأخرى. تظهـــر رغبـــتها في الجلوس بالمقعد المجاور لمقعد كلاي لكنها تنتظر أن يلحـــظ وجودهـــا فـــي القطار قبل أن تجلس. يقبع كلاي في مكانه محاولاً استخدام مجلته –دون جدوى– كمروحة ورقية ليخفف من أثر شـــدة الحرارة داخل القطار عندما تتملكه حالة من الدهشة حين يفاجأ بالمرأة وهي تقف بجانبه في الممر وهو يحملق في وجهها.

لولا : طاب يومك

كلاي : أوه، أأنت هنا؟

لولا : هل تسمح لي بالجلوس؟

كلاي : بكل تأكيد.

لولا : (تلقي لولا بجسدها في المقعد وتمد قدمها أمامها كما لو كانت تشعر بالتعب)

أووف! يبدو أني أعاني من بدانة.

كلاي : ها، لا يبدو الأمر كذلك من وجهة نظري.

(يستند إلى نافذة عربة القطار ويظهر بعض الدهشة والجدية)

لولا : لكن هذا هو واقع الأمر على أية حال.

(تحرك لولا أطراف أصابعها في صندلها قبل أن تضع قدمها اليمنى على اليسرى ثم تفحص أسفل الحذاء ومؤخرة كعبه – وتبدو للحظة وكأنها لا ترى الرجل الجالس بجانبها أو أنها تبادلت معه أطراف الحديث منذ ثانية واحدة. يستمر كلاي في قراءة مجلته قبل أن يستدير بوجهه ناحية النافذة المظلمة تستدير المرأة عندئذ تجاهه وتبدأ الحديث معه).

ألم تكن تحملق في عبر النافذة؟

كلاي : (يستدير صوبها وهو يظهر بعض الجدية)

لم أسمع ما قلتيه؟

لولا : ألم تكن تحملق في عبر النافذة؟ في المحطة السابقة؟

كلاي : أحملق فيك؟ ماذا تقصدين؟

لولا : ألا تعرف ما تعنيه كلمة يحملق؟

كلاي : رأيتك من خلال النافذة... إن كان هذا ما تقصدين. لكن لا أعرف أني كنت أحملق. ومع ذلك يبدو لي أنك التي كنت تحملقين في عبر النافذة.

لولا : كنت أحملق فيك فعلاً حدث هذا بعد أن استدرت وشاهدتك ترسل ناظريك إلى حيث أردافي ومؤخرتي عبر النافذة.

كلاي : أحقاً ما تقولين؟

لولا : نعم.هذا هو الحقيقة بعينها. أعتقد أنك كنت تختلس بعض النظرات الخاطفة في أجساد الناس. فليس لك غير هذا تفعله.

كلاي : يا لك من رجل. ويا لها من فعلة! يمكنني الآن أن أوافقك على ما تدعينه. أقصد أني كنت بالفعل أنظر في المكان الذي كنت تقفين فيه لكني في نفس الوقت أعتقد أن جسدك مسألة تخصك وحدك ولا تخص غيرك من الناس.

لولا : هذا هو الشيء المفترض.

كلاي : أحقاً ما تقولين؟ إنه لشيء مثير جداً.

لولا : إنه لشيء مثير جداً... يا إلهي، أنت بطئ الفهم.

كلاي : يبدو النظر من نوافذ القطار أكثر مللاً من مشاهدة أشياء مجردة في حالة من الصمت والكسل.

لولا : هذا ما جعلني أنظر عبر نوافذ القطار قبل أن أصعد إلى

العـــربة... ولذلـــك يمكنك الآن أن تجد أشياء أكثر تشغل بها ناظريك. لقد ابتسمت لك عمداً.

كلاي : هذا صحيح.

لولا : لـــم يكـــن فـــي نيتـــي أن أركـــب هذا القطار على وجه الخصوص وجئت أبحث عنك بين مقاعد العربة.

كلاي : حســـنا. أنـــا آســـف يـــا سيدتي. فلم أكن مستعداً لثرثرة الحفلات.

لولا : لا. لا أعـــتقد أنـــك مهيأ لذلك. ولكن ما الذي أنت مستعد ومهيأ لعمله؟

(تلـــف قلب التفاحة والبذور في منديل ورقي وتلقي بهما على أرض عربة القطار).

كلاي : (يستدير كلاي إليها معتقداً أنها تتحدث عن الجنس بشكل مباشر)

أنا مستعد لأي شيء. فما هو موقفك؟

لولا : (تضحك بصوت مرتفع وتتوقف فجأة)

هل تعرف معنى ما تقول؟

كلاي : ماذا تقصدين؟

لولا : أتعتقد أني أحاول إغراءك لننزوي معاً في مكان ونمارس الجنس فيه؟

كلاي : هل أثار فيك حديثي هذا الإحساس؟

لولا : يـــبدو لـــي أنك تحاول أن تطلق لحيتك. هذا ما أراك تفعله

بالضـــبط. وأعـــتقد أيضـــاً أنـــك تعـــيش مع والديك في نيوجرســـي وتحـــاول أن تطلق اللحية. هذا هو ما أعنيه. وأنـــك اعتدت قراءة الشعر الصيني وشرب الشاي الفاتر دون تحليته بالسكر.

(تضـــحك وهي تنزل قدمها من على الأخرى وتعود لترفع الثانية مغيرة وضع كل منهما)

وأنك تبدو كالموت يأكل بسكويتا بالصودا.

كلاي : (يـــرفع رأسه إلى أعلى ويحركها من جانب لأخر. يشعر بالحـــرج ممـــا سمعه منها ويحاول أن يرد عليها ويحس وكـــأن جفـــاء المدينة الذي يلف صوتها قد تحول إلى ما يشبه ثرثرة الأحاديث الجانبية الرقيقة)

أحقا ما تقولين؟ هل ابدوا لك مثل كل ما ذكرتيه.

لولا : ليس كله بالضبط

(تتصنع شيئاً من الحرج لتخفي لمحة من الجدية الحقيقية في صوتها)

أنا كثيرة الكذب.

(تبتسم)

يساعدني الكذب على التحكم في الواقع المحيط بي.

كلاي : (يـــبدي إحساســـا بالارتياح ويضحك بصوت أكثر ارتفاعاً من صوتها)

لا أعتقد أن كل ما تقولينه صحيح.

لولا : ومـــع ذلـــك فإن معظم ما قلته عنك حقيقي، أليس كذلك؟ مسألة جرسي؟ ورقبتك ذات التجاعيد؟.

كلاي : كـــيف تعرفين كل ذلك؟ ها؟ أقصد حكاية جرسي... وحتى حكايـــة اللحـــية. هل تقابلنا قبل هذه المرة؟ وهل تعرفين شخصا باسم وارين إنرايت؟

لولا : لقد حاولت التحرش بأختك وأنت في العاشرة من عمرك.

(يحـــاول كلاي أن يوحي إليها بأنه سعيد وأن كلماتها لم تـــنل مـــنه ويتعمد إسناد ظهره إلى مسند كرسيه دون أن يغلق عينيه)

ولكنى نجحت في عمل ذلك منذ عده أسابيع.

(تضحك مره ثانيه)

كلاي : مـــا الـــذي تتحدثيـــن عنه؟ هل أخبرك وارين بذلك؟ هل تعرفين جورجيا؟

لولا : أخـــبرتك آنفا أنى اعتدت الكذب. فأنا لا أعرف أختك ولا أعرف أيضا وارين إنرايت.

كلاي : أتقصدين أنك اخترعت هذه الأشياء التي تحدثت لي عنها من لا شيء؟

لولا : هـــل واريـــن إنرايـــت شـــاب زنجي أسود نحيل يتحدث الانجليزية بلكنة مصطنعة؟

كلاي : اعتقدت أن لك سابق معرفة به.

لولا : لا أعـــرفه. لكـــن جال بخاطري أنك من الممكن أن تعرف

شخصا بهذه الصفات. (تضحك).

كلاي : نعم، نعم.

لولا : (تضـــع يدهـــا على ركبة كلاي الأقرب لها وتحركها حتى أعلـــى الفخـــذ ثم ترفعها وهى تتفحص وجهه بشكل أكثر لطفا من ذي قبل).

لـــيس مثيراً، ليس مثيراً، ليس مثيراً. أرى أنك تظن أني أثير غرائزك.

كلاي : أنتِ على ما يرام.

لولا : هل أثير غرائزك الآن؟

كلاي : نعـــم. لكـــن أليس من المفترض ألا يحدث هذا في الوقت الحالي؟

لولا : كيف يمكن لي أن أعرف ذلك؟

(تعيد لولا يدها إلى حيث كانت دون أن تحركها ثم ترفعها مرة ثانية قبل أن تدسها في حقيبتها لتخرج منها تفاحه)

هل ترغب في إحدى التفاحات؟

كلاي : بكل تأكيد.

لولا : (تخرج تفاحة أخرى من الحقيبة لنفسها)

التهام ثمرات التفاح سويا يبدو دائماً وأبداً الخطوة الأولى بالإضـــافة إلى المشي معاً في الجزء الشمالي من الشارع السابع حيث تقل حركة المشاة في نهاية الأسبوع.

(تقضـــم الـــتفاحة وتبتسم بطريقة ماكرة وهي تنظر إلى

كلاي ثم تتحدث بنغمة مثيرة للغرائز)

أيمكنك أن تنخرط في هذا الأمر معي أيها الرجل! دعنا نتفاعل معاً. ها.

(في جدية مصطنعة)

أتريد أن تشاركني هذا العمل أيها الرجل المغوار؟

كلاي : (يحاول أن يظهر بعض التمنع كما تفعل لولا وينقض على التفاحة التي في يديه بأسنانه من حين لآخر)

بكل تأكيد. لما لا؟ سأصبح مغفلاً إن لم أتفاعل مع امرأة جميلة مثلك.

لولا : أعتقد أنك تفهم وتعي جيداً ما تتحدث عنه

(تمسك برسغ كلاي وتضغط عليه وتهزه فلا يمكنه قضم التفاحة)

أعتقد أنك تشعر بأنك تفهم أي شيء سألك عنه أية شخص آخر... أليس كذلك؟

(تهز رسغه بشكل أكثر عنفاً)

أليس كذلك؟

كلاي : نعم. صحيح... يا إلهي، هل تعرفين أنك قوية جدا؟ هل تمارسين المصارعة أو شيئاً من هذا القبيل؟

لولا : ما هو العيب في أن يمارس النساء المصارعة؟ ولا تحاول الإجابة لأنك لم يسبق لك معرفة أي واحدة منهن. هه.

(دون تصديق لما يقول)

أنـــا مـــتأكدة مما أقول. فلا يوجد أي مصارعات في ذلك الجزء من مدينة جرسي. وأنا على ثقة مما أقول.

كلاي : أرجو أن تخبريني كيف عرفت عني كل هذه الأمور.

لولا : أخـــبرتك آنفـــاً أنـــي لا أعـــرف أي شـــيء عنك بشكل شخصي... لأنك تنتمي إلى نمط إنساني وسلوكي معروف ولا يحتاج إلى جهد للتعرف عليه.

كلاي : أحقاً ما تقولين؟

لولا : يمكننـــي القـــول أنـــي أعـــرف هذا النمط الإنساني جيداً. وأعرف نمط صديقك الإنجليزي النحيف أيضاً.

كلاي : دون أن يكون لك معرفة شخصية بأي منا.

لولا : (تجلـــس في مقعدها وهي تحاول الانتهاء من أكل تفاحتها ويـــبدو علـــيها شيء من التركيز الفردي وتهمهم ببعض النغمات وأغنية أفرو أمريكية)

ماذا قلت؟

كلاي : دون أن تعرفي أية واحد منا بشكل شخصي؟

لولا : أوو، أيها الرجل.

(تنظر بسرعة إلى كلاي)

ياله من وجه. هل تعرف أنه يمكنك أن تكون وسيماً.

كلاي : لا يمكنني أن أتجادل معك.

لولا : (ترد عليه وقد سرحت قليلاً)

ماذا قلت؟

كلاي : (يرفع صوته معتقداً أن ضوضاء القطار قد أضاعت جزءاً من جملته)

لا يمكنني أن أتجادل معك

لولا : يضـــع الشـــيب أصابعه في شعري كل عام ومع كل نمط إنساني أقابله.

كلاي : لماذا تريدين أن تتركي لدي انطباعا بأنك امرأة عجوز.

لولا : يبدو ذلك شيئاً لطيفاً عند بدايته وهو...

(يتحول الاهتمام)

يزحف على واجهاتْ المباني بالليل أو بالنهار.

كلاي : لا أفهم شيئاً مما تقولين؟

لولا : (تعيد الانتباه والتركيز)

هيه، لماذا لا أصحبك إلى الحفل الذي تنوي الذهاب إليه؟

كلاي : مـــن المفـــترض أن تكوني على صلة بوارين حتى يصلك خبر الحفل.

لولا : ألا تحب أن أذهب إلى الحفل معك؟

(تقلد أشجار العنب المتسلقة)

أوو، ادعني إلى الذهاب معك إلى الحفل .

كلاي : ســـأفعل ذلـــك بـــالفعل وسوف أتأكد من كونك صديقة لـــ وارين.

لولا : ولمـــاذا لا أكـــون علـــى معرفة بـــ وارين. لماذا لا أكون

على معرفة به؟

(تمسك بذراعه)

أنت لم تدعني إلى الحفل حتى الآن؟

كلاي : كيف يمكن لي أن أدعوك إلى الحفل وأنا لا أعرف اسمك؟

لولا : هل تخاطب اسمي؟

كلاي : ما اسمك؟ أهو سر لا يجب كشفه؟

لولا : اسمي لينا المتوحشة.

كلاي : الشاعرة المشهورة؟

لولا : المرأة الشاعرة! نفس الشيء!

كلاي : حسن. بما أنك تعرفين الكثير عني فعليك أن تعرفي... ما هو اسمي؟

لولا : أنت موريس المتوحش.

كلاي : المرأة الشاعرة المعروفة؟

لولا : لا يهم الاختلاف في اللقب.

(تضحك ثم تدس يدها في حقيبتها)

أتريد تفاحة أخرى؟

كلاي : لســت مؤهــلاً لذلك يا سيدتي. فعلي أن أبعد طبيباً واحداً عني كل يوم.

لولا : أعتقد أن اسمك هو... شيء مثل... أو، جيرالد أو والتر. أليس كذلك؟

كلاي : لا ، للأسف

لولا : هل هو! لويد، أم نورمان؟ فمن الممكن أن يكون أحد هذه الأســماء الملونة البائسة الزاحفة من نيوجرسي. هل هو ليونارد؟ أم جاج...

كلاي : يشبه اسمي اسم وارين؟

لولا : بالتأكــيد يجــب أن يكــون مثل وارين بالضبط. أو حتى إيفيرت.

كلاي : جاج...

لولا : حسنا. أنا واثقة أن اسمك ليس ويلي.

كلاي : اسمي كلاي.

لولا : أتقول الحقيقة؟ كلاي ماذا؟

كلاي : عليك أن تخمني بنفسك. جاكسون، جونسون أو ويليامز.

لولا : أوو، أتقــول الحقــيقة، هــذا شــيء جمــيل، ولكن من المفترض أن يكون اسمك ويليامز. فلديك كثير من الزيف ولا تليق بك أسماء مثل. جاكسون أو جونسون.

كلاي : لقد أخبرتك حقيقة اسمي بالفعل.

لولا : لكن اسم كلاي يروق لي.

كلاي : ويروق لي اسم لينا أيضاً.

لولا : اسمي لولا.

كلاي : أوو؟

لولا : لولا المتوحشة.

كلاي : هذا حسن جداً.

لولا : (تبدأ الضحك مرة ثانية)

يجـب عليك الآن أن تخاطبني هكذا " لولا، لولا، لماذا لا تصـحبيني إلـى الحفل الليلة ". فلقد جاء دورك أن تقول ذلك وعليك أن تنطق بما قلت لك بالضبط.

كلاي : لولا، لماذا لا تصحبيني إلى الحفل الليلة، هه؟

لولا : علـيك أن تنطق اسمي مرتين قبل أن تدعوني إلى الحفل ولا تقول هه.

كلاي : لولا، لولا، لماذا لا تصحبيني إلى هذا الحفل الليلة؟

لولا : أتمـنى أن أذهـب معـك إلى الحفل يا كلاي. ولكن كيف يمكنك دعوتي إلى الحفل وأنت بالكاد تعرفني؟

كلاي : هذا شيء غريب. أليس كذلك؟

لولا : ألا يـبدو رد فعلك غريباً؟ من المفترض أن تقول " أوو، هيا يا لولا، سيزداد تعارفنا في الحفل ".

كلاي : هذا ممل جداً.

لولا : ما الذي يجول بخاطرك على أية حال؟

(تمطره بنظرات غاضبة لكنها لا تفقد إحساسها بالسعادة)

ما الذي ترمي إليه يا سيد؟ يا سيد كلاي ويليامز؟

(تقبض بيدها على فخذه بالقرب من سحاب السروال)

ما الذي يدور بخلدك؟

كلاي : لاحظـي مـا تفعلين؟ فأنت على وشك أن تثيري غرائزي بالفعل.

لولا : (تـبعد يدها عن فخذه وتلقي بذر التفاحة وقلبها من نافذة القطار)

لا أعتقد أن ما تقول صحيح.

(تلقي بجسدها في المقعد وتلتزم الصمت الشديد)

كلاي : جال بخاطري إنك تعرفين كل شيء عني؟

ما الذي حدث؟

(تـنظر لولا إليه ثم تشيح بوجهها ببطء عنه صوب ممر عـربة القطـار والصف المقابل من مقاعد العربة. تُسمع ضوضاء القطار. وتُخرج لولا كتاباً من حقيبتها ثم تضعه علـى ركبتـيها وتـبدأ فـي تقليب صفحاته دون ترتيب. يحـاول كـلاي أن يرفع رقبته ليري عنوان الكتاب. تعود ضوضـاء القطـار مـرة ثانـية وتستمر لولا في تقليب صفحات الكتاب وتسود حاله من الصمت بينهما)

هل تنوين الذهاب إلى الحفل معي يا لولا؟

لولا : (دون أن تنظر إليه وقد شعرت ببعض الملل)

أنا لا أعرفك حتى الآن.

كلاي : أخبرتيني آنفاً أنك تعرفين نموذجي الإنساني.

لولا : (تشعر بالضجر الشديد)

لا تحـاول استخدام ذكائك معي أيها الأحمق. فأنا أعرفك كما أعرف راحة يدي

كلاي : هل تقصدين اليد التي تأكلين بها التفاح؟

لولا : نعـم. هذا صحيح. وهي نفس اليد التي أفتح بها الأبواب في أمسيات السبت المتأخرة. باب بيتي القابع في الطابق الخـامس عند آخر درجات السلم وحيث يعيش الكثير من الإيطاليين وغـيرهم. وهـي نفس اليد التي أقشر بها الجزر...

(تنظر إليه)

وأخلـع بها ملابسي أو أسقط بها تنورتي. هي نفس اليد أيها المحب.

كلاي : ما الذي أغضبك؟ هل قلت شيئاً سيئاً؟

لولا : كل ما تقوله غير صحيح؟

(تفتعل ابتسامة)

إلا أن هـذا يضفي عليك جاذبية شديدة. ها. فأنت ترتدي سترة مضحكة كثيرة الأزرار.

(يظهر عليها بعض النشاط وتمسك بأطراف سترته)

لا أعـرف لماذا ترتدي رباط العنق وهذه السترة في هذا الجـو الحـار؟ لماذا تثقل كاهلك بهذه الأشياء؟ هل أشعل الأفارقـة الأمـريكان النار يوماً في الساحرات وهل سبق لهـم أن أشـعلوا ثـورة بسـبب أسعار الشاي؟. إن هذه الملابـس ذات الأكتاف الضيقة لهي نتاج تراث اجتماعي وثقافـي وقوى سياسية لا يجب أن يغيب قهرها لكم عن ذاكـرتك ومخيلـتك. وبالإضافة إلى ذلك ما الذي أعطاك

الحـــق فـــي أن تـــرتدي بدلة ثلاثية الأزرار ورباط عنق مقصـــب. لقد كان جدك عبداً يبُاع ويشترى ولم ينل شرف الدراسة والتعلم في جامعة هارفارد المرموقة.

كلاي : كان جدي يعمل حارساً ليلياً.

لولا : ولقـــد التحقت بإحدى كليات الملونين حيث يعتقد كل واحد أنه أفريل هاريمان.

كلاي : فعل الجميع هذا عداي؟

لولا : وكيف رأيت نفسك عندئذ؟ وكيف ترى نفسك الآن؟

كلاي : (يضحك ليخفف من حدة المناقشة)

حســـناً. اعتقدت في هذه الأيام أن هناك شبهاً بيني وبين الشـــاعر الفرنســـي بودلـــير. لكني بدأت أتخلى عن هذا الاعتقاد بعد ذلك وبشكل تدريجي.

لولا : لا أعـــتقد أن جـــال بخاطـــرك ولو لمرة واحدة أنك أسود زنجي.

(تصطنع الجدية ثم تنفجر ضاحكة. يندهش كلاي في أول الأمر قبل أن يُظهر استحسانه للمداعبة قبل أن تعود لولا لتصرخ في وجهه)

بودلير أسود.

كلاي : هذا حقيقي.

لولا : أرى أنـــك ممـــل أيها الرجل. ولذلك فلقد قررت أن أنقض كـــل ما قلته لك سلفاً. فأنت لا تنطق عن الهوى وتستحق

أن تصبح شخصية إعلامية وتلفزيونية مرموقة.

كلاي : تتصرفين وكأنك تتحدثين في برنامج تلفزيوني بالفعل.

لولا : لعل السبب في ذلك هو أني ممثلة بالفعل.

كلاي : جالت هذه الفكرة بخاطري من قبل.

لولا : حسناً. لكن ما تقوله الآن عني غير صحيح. فأنا لست ممثلة ولا أمتهن هذه المهنة في الواقع. ولقد أخبرتك آنفاً أني اعتدت الكذب. فأنا لا شيء يا عزيزي ويجب عليك ألا تنسى ذلك أبداً.

(تخفض صوتها)

فبرغم اعتناق والدتي لمبادئ الشيوعية إلا أنها كانت الشخص الوحيد في الأسرة الذي نال حظاً من التعليم في حياته.

كلاي : انضمت أمي إلى الحزب الجمهوري بعد أن اقتنعت بمبادئه.

لولا : وأعطى أبوك صوته في الانتخابات للمرشح وليس للحزب.

كلاي : صحيح

لولا : نعم. كان يصوت للمرشح. نعم. نعم للمرشح.

كلاي : صحيح.

لولا : ولقد اعتاد والدك أيضاً أن يدلي بصوته في الانتخابات من أجل أمريكا حيث إن له الحق أن يدعم اختياره

الرديء أليس كذلك؟

كلاي : بلى.

لولا : ورغم اختلاف والديك في أمور غاية في الحساسية مثل توجهات كل منهما السياسية إلا أنهما استطاعا أن يقيما أسرة على أساس مزيف من الحب والتضحية أثمر في لحظة قدرية مولوداً جاء إلى الدنيا هو كلاي النبيل... ما هو اسمك الأوسط؟

كلاي : كلاي.

لولا : ارتباط أسري قام على الحب والتضحية أثمر في لحظة قدرية حينما جاء النبيل كلاي كلاي ويليامز إلى الحياة. نعم! وعلى الأرجح... نعم. نعم. أنه كان من أجلك أنت يا سيد كلاي كلاي. بودليدر الأسود! نعم.

(تبدو وكأنها تهزأ به)

يا إلهي. يا إلهي.

كلاي : شكراً لك يا سيدتي.

لولا : هل يمكن أن ينظر الناس إليك ويقبلوك عرافاً ورسولاً للمستقبل حتى لا تقتلهم أن آتتك الفرصة.

كلاي : لا أفهم ما تقولين؟

لولا : أنت قاتل يا كلاي وتعرف ذلك جيداً.

(يزداد صوتها عمقاً ومعنى)

تعرف جيداً ما أقصد.

كلاي : أعرف؟

لولا : دعنا نتظاهر أننا في حالة من السعادة وتحيط بنا الروائح الجميلة والطيبة.

كلاي : (يشم قميصها)

إن له رائحة طيبة.

لولا : دعـــنا نتظاهر بأن لا أحد يرانا من الناس وأن تاريخ كل مـــنا لا يـــثقل كاهله. سوف نتظاهر بأننا أشخاص طيبون بلا ألقاب ولا تاريخ ولا أسماء ونسرع الخطى ونجول في أحشاء المدينة.

(تصرخ بأعلى صوتها)

يا له من شيء جميل.

تسدل الستار

المشهد الثاني

لا يختلف هذا المشهد عن المشهد الأول إلا أننا نرى مقاعد أخرى في عربة القطار. يصعد ركاب آخرون إلى عربة القطار خلال المشهد. ومن الممكن أن يظهر راكب أو اثنان في العربة عند بداية المشهد رغم عدم ملاحظة لولا وكلاي لوجودهما. تبدو رابطة عنق كلاي مفتوحة وتتأبط لولا ذراعه.

كلاي : الحفل!

لولا : أعتقد أنها ستكون حفلة جيدة. يمكنك أن تأتي معي دون أن تلقي بالاً لمظهرك. أما أنا فسوف أتصرف بشكل غريب ومتعال. ولن أتحدث كثيراً وسأمشي بشكل بطئ وبخطوات متسعة.

كلاي : صحيح.

لولا : ما عليك عندما تلعب الخمر برأسك إلا أن تتحسس الجزء الأسفل من ظهري بطريقة رومانسية وعندئذ سأنظر إليك بشكل غامض وأنا ألعق شفتي.

كلاي : أشعر أننا يمكن أن نفعل ذلك في الواقع.

لولا : ستجول في الحفل وتتحدث إلى الشباب عن ما يشغل ذهنك ويمكنك أيضاً أن تخبر الحضور من الرجال الكهول عن خططك في الحياة ولا مانع هناك أن صادفت صديقاً

حمــيماً يتجاذب أطراف الحديث مع شخص مثلي أن نقف معــاً نرتشف مشروباتنا ونتبادل رسائل الشهوة الحسية. سيســود المكان كله حالة من الرومانسية الحسية وشبه الحسية. وسينعم الجميع بمشهد أخلاقي ليبرالي جداً.

كلاي : رائع. رائع.

لولا : سيتظاهر الجميع أنهم لا يعرفون اسمك وعندئذ...

(تتوقف عن الكلام تماماً)

أو بعــد ذلــك، ســيدعون – علــى غــير الحقيقة وعند الضــرورة... أنــك صديق، حتى وإن أدى ذلك إلى إنكار شخصيتك الأصلية.

كلاي :

(يقبل أصابعها وعنقها)

وماذا سيحدث بعد ذلك؟

لولا : عــندئذ؟ حســنا. سوف ننزل إلى الشارع في وقت متأخر مــن الليل ونركض لاهثين عمداً ونحن نأكل التفاح باتجاه منزلي.

كلاي : عمداً؟

لولا : أقصــد، أنــنا ســنتجول فــي المدينة ونتوقف أمام نوافذ العــرض ونضــحك على الشواذ جنسياً. ومن الممكن أن نقــابل أحــد الــيهود مصادفة أثناء تجوالنا في الشوارع فنتملق غروره ونحن نرتشف القهوة معه.

كلاي : على شرف أية آلهة سنفعل هذا؟

لولا : سنفعل ذلك تمجيداً لــ إلهي أنا.

كلاي : من هو هذا الإله؟

لولا : أنا... وأنت؟

كلاي : إله متعدد الأجزاء.

لولا : بالضبط. بالضبط.

(تلحظ شخصاً يدخل إلى العربة)

كلاي : لا تقطعــي حــبل روايتك وأخبريني بما سوف يحدث لنا لاحقاً؟

لولا : (يعــتريها شعور بالإحباط لكنها تستمر في الوصف بشكل مباشر وبإيجابية)

سنذهب إلى بيتي بالطبع.

كلاي : بالطبع.

لولا : وسنصعد إلى شقتي على درجات سلم المنزل الضيقة.

كلاي : هل تعيشين في بناية سكنية؟

لولا : لــم أكــن لـــــ أعيش في أي مكان آخر لأن هذا المكان بالتحديد يذكرني بحالة جنوني الجديدة.

كلاي : أعلى سلم البناية السكنية.

لولا : ســأفتح الــباب بــيدي التــي اعتدت أن آكل بها التفاح وســتدخل معــي كفريســتي الطيبة المسالمة ذات العيون الواســعة فــي... يا إلهي، فيما أسميه بيتي والذي يفتقد

الترتيب والنظافة.

كلاي : وماذا سيحدث عندئذ؟

لولا : سيبدأ اللهو الحقيقي بعد الرقص والمداعبات وبعد أن نمل الشراب ونتعب من جراء المشي والتجوال في الشوارع.

كلاي : آه. اللهو الحقيقي.

(يشعر بالإحراج على الرغم من محاولته إخفاء ذلك)

... ماذا تقصدين باللهو الحقيقي؟

لولا : (تضحك منه)

اللهو الحقيقي في البيت المظلم ها ها. اللهو الحقيقي في البيت المظلم الذي يقبع في أعلى الشارع وبعيداً عن رعاة البقر الجهلة. وهناك تصحبني إلى الداخل وأنا أمسك بيدك المبتلة برفق...

كلاي : يدك غير المبتلة؟

لولا : يدي الجافة كالرماد.

كلاي : والتي تفتقد الدفء؟

لولا : لا تضع في ذهنك أنك ستتحلل من مسئوليتك بهذه الطريقة. فيدي ليست باردة بالمرة أيها الفاشستي.سندخل حجرة نومي المظلمة ونجلس ونتكلم بشكل لا نهائي، لا نهائي.

كلاي : وما الذي سوف نتحدث عنه؟

لولا : مـــا الـــذي ســـوف نتحدث عنه؟ ما رأيك أن نتحدث عن رجولتك؟ ما الذي تعتقد أننا نتحدث عنه كل هذا الوقت؟

كلاي : حسنا. لم أعرف هذا من قبل بكل تأكيد. فلم يأت هذا إلى مخيلتي بالمرة.

(يلحــظ شخصاً آخر يدخل عربة القطار ينظر إليه بسرعة وينظر إلى طرفي العربة فيرى ركاباً آخرين في القطار)

لم ألحظ هؤلاء الناس أبداً وهم يركبون القطار.

لولا : نعم. أعرف ذلك.

كلاي : أتعجب أن مترو الأنفاق هذا يسير ببطء شديد.

لولا : نعم. أعرف ذلك.

كلاي : حســـنا. استمري فيما كنت تتحدثين عنه. لقد كنا نتحدث عن رجولتي.

لولا : ولا زلنا نفعل ذلك طيلة الوقت.

كلاي : كنا في حجرة معيشتك.

لولا : كنا نتحدث في حجرة معيشتي المظلمة بلا توقف.

كلاي : عن رجولتي.

لولا : سأرسم لك خريطة لها بمجرد أن نصل إلى المنزل.

كلاي : حسنا. هذا شيء عظيم.

لولا : هذا أحد الأشياء التي نفعلها ونحن نتحدث ونمارس اللذة الحسية.

كلاي : (يحـــاول أن يرســـم ابتســـامة كبيرة على وجهه ويخفي

انزعاجه)

لقد وصلنا إلى منزلك في آخر المطاف.

لولا : عـــندئذ ســـتقول إن حجرات منزلي مظلمة كالقبر وسوف تقول " إن المكان كله يشبه قبر جوليت. "

كلاي : (يضحك)

ربما أقول هذا.

لولا : أعرف ذلك. فمن المحتمل أنك قلته من قبل.

كلاي : هـــل هذا كل ما يمكننا عمله؟ وهل تنتهي جولتنا الكبيرة عندئذ؟

لولا : لا. ليس هذا كل ما يمكن عمله. فسوف تخبرني وتهمس لي مرات عديدة وأنت تقترب من وجهي أنك تحبني.

كلاي : ربما أفعل هذا.

لولا : وسوف تكذب وأنت تتحدث هكذا.

كلاي : لن أكذب في أمر مثل هذا.

لولا : هه. هذا هو الشيء الوحيد الذي سوف تكذب فيه خاصة أن ظننت أن تلك الكلمات ستبقيني على قيد الحياة.

كلاي : تبقيكِ على قيد الحياة. أنا لا أفهم ما تتحدثين عنه؟

لولا : (تنفجر ضاحكة بصوت مرتفع)

لا تفهـــم؟ حسنا. لا تنظر إلى وجهي. هذا هو طريقي ولا شـــيء غـــيره. طريقـــي الـــذي تأخذني إليه قدماي حين تلامسان الأرض إحداهما في الأمام والأخرى في الخلف.

كلاي : أنتِ متشائمة. متشائمة. هل أنتِ على ثقة أنك لا تمتهنين التمثيل؟ أشعر أن لديك ميلاً لتضخيم الذات.

لولا : حسناً. أخبرتك آنفاً أني لست ممثلة... وأخبرتك أيضاً أني أكذب طول الوقت. وما عليك إلا أن تصل إلى نتائجك بشكل شخصي.

كلاي : أنت متشائمة. متشائمة. هل أنت على ثقة بأنك لا تعملين بمهنة التمثيل؟ ألا يوجد هناك المزيد؟

لولا : أخبرتك بكل ما أعرفه أو كل ما أعرفه على وجه التقريب.

كلاي : ألا يوجد أجزاء فيما ذكرته لي تتصف بالهزل؟

لولا : أظن أن الأمر كله هزلي.

كلاي : ولكنك تقصدين أنه غريب وليس هزلي.

لولا : أنت لا تعرف فحوى ما أقول.

كلاي : حسناً. أخبريني الحكاية الآن. فلقد قلتِ آنفاً أنك ذكرت كل شيء تقريباً... فما هو الجزء المتبقي في الحكاية كلها؟ فأنا أريد أن أعرف كل التفاصيل.

لولا : (تبحث عن شيء ما بلا هدف في حقيبتها وتبدأ الحديث – وهي تلهث – في صوت خفيض ونغمة سخيفة)
كل القصص حكايات مكتملة الأجزاء. جميعها بلا استثناء. وتحكي حكايتنا عن لا شيء إلا التغيير. كيف يمكن أن تسير الأمور هكذا إلى الأبد دون تغيير؟ هه؟

(تضـــربه براحة يدها على كتفه الأيسر وتبدأ في الإمساك بـــبعض الأشياء في حقيبتها وإلقائها من وراء كتفها على ممر عربة القطار)

إلا أن هـــذا الأمـــر لا ينسحب على. فأنا أفعل ما اعتدت عليه. ثمرات التفاح والتجوال لفترات طويلة على الأقدام فـــي صـــحبة المحبين الأذكياء طويلي العمر. لكنك تخلط الأمـــور وتنظر عبر النافذة طوال الوقت. وتقلب صفحات المجلة. التغيير ثم التغيير ثم التغيير. إنه لشيء غاية في السوء أني مازلت لا أعرفك حتى الساعة ولن أعرفك من أجـــل هـــذا السبب. فأنت جاد جداً ويمكنني أن أراهن أن تركيبتك الشخصية تستعصي على التحليل النفسي مثل كل هؤلاء الشعراء اليهود القادمين من مدينة يونكرز تاركين أمهـــاتهم خلفهـــم والباحثين عن أمهات أخرى أو أمهات الآخريـــن ليضـــعوا رؤوســـهم المتعـــبة على صدورهن المتدلـــية. فأشـــعارهم تثـــير الضـــحك وتركـــز دائماً في موضوعاتها على الجنس.

كلاي : يروق لي ما يكتبونه من شعر تماما مثلما تروق لي أفلام السينما.

لولا : ولكنك تتغير.

(دون اهتمام)

وتفعل الأمور ما أرادت بك حتى تكرهها.

(يصـــعد بعــض الـــركاب إلى القطار ويقتربون من كلاي ولـــولا. يجلـــس الـــبعض ويمسك غيرهم بأحزمة العربة البلاســـتيكية المتدلية من السقف ويحملقون دون اهتمام فيهما)

كلاي : يـــا للعجـــب. أيصـــعد كل هؤلاء الناس إلى العربة بشكل مفاجئ.

أعتقد أنهم جاءوا جميعاً من نفس المكان.

لولا : صحيح لقد جاءوا جميعاً من نفس المكان.

كلاي : أوو؟ هل تعرفين أشياء عنهم أيضاً؟

لولا : أوو. نعـــم. أعرف عنهم أكثر مما أعرف عنك. هل تشعر بالخوف منهم؟

كلاي : أخاف؟ لماذا يجب أن أخاف منهم؟

لولا : لأنك زنجي هارب.

كلاي : نعم؟

لولا : لأنك تسللت هارباً عبر الأسلاك وجئت تقعد بجانبي.

كلاي : الأسلاك؟

لولا : ألا يضـــعون أسلاكاً حول المزارع حيث يعيش العبيد من الزنوج؟

كلاي : تتحدثيـــن كمـــا يفعل اليهود. وتشغل مسألة الأسلاك حيزاً كبـــيراً مـــن تفكيرك. لم يكن حول المزارع أية أسلاك أو أســـوار. بل كانت مساحات شاسعة بيضاء بلون السماء.

ولـــم يكـــن أحد من العبيد الزنوج يشعر بالسعادة لوجوده هـــناك. واعـــتاد الجمـــيع عـــزف الموســـيقى والهمهمة بالأغاني طيلة النهار، حتى لا يشعروا بالملل والضيق.

لولا : نعم. نعم.

كلاي : هـــذا يشرح ويفسر كيف نشأت الموسيقى الأفرو أمريكية المعروفة بموسيقى البلووز.

لولا : نعم. نعم بالتأكيد. هذا يشرح ويفسر كيف نشأت موسيقى البلووز.

(تبدأ في تأليف أغنية وتهمهم بها بشكل هستيري متزايد ثـــم تقـــوم من مقعدها وتبدأ في الغناء. تستمر في إلقاء الأشـــياء مـــن حقيبتها على ممر عربة القطار ثم تتلبسها حالة من الارتعاش المنتظم والحركة الملتوية. تجول بين طرفـــي العربة مصطدمة بالكثير من الركاب الواقفين في الممـــر وهي فاقدة لاتزانها. وتصطدم أحياناً أخرى بأقدام غـــيرهم مـــن الجالســـين. تتلفظ بكلمات غاية في السوء والوقاحـــة في كل مرة تصطدم فيها بأحد الركاب وتستمر في القفز والحركة طوال الوقت)

ذلـــك يشـــرح كـــيف نشـــأت وتطورت موسيقى الزنوج المســـماه بالـــبلووز. نعم. نعم. اغرب عن وجهي يا إبن العاهـــرة. نعم، اغرب عن وجهي أيها المزيف. نعم. نعم. هـــذا يشـــرح كـــيف نشـــأت موســـيقى الزنوج المسماة

بالـــبلووز. هــناك عشرة أشخاص زنوج صغار يجلسون على أطرافهم ولا يبدوا واحداً منهم مثلك.
فليس لك مثيل.
(تعود إلى حيث كانت تجلس وتشير إلى كلاي وهي تفتح يديها تسأله أن يشاركها الرقص في العربة).
هــذا يشـــرح كــيف نشــأت موســـيقى الزنوج المسماة بالـــبلووز. نعــم. هيا يا كلاي. دعنا نمارس الجنس في العربة. دعنا نمارسه هنا علناً وعلى مرأى من الجميع.

كلاي : (يشير بيده إليها عاقداً العزم على رفض دعوتها. ويشعر بالإحراج الشديد محاولاً أن ينجو بنفسه من هذا المأزق)
أخبرينـــي عمـــا احتوته ثمرات التفاح هذه؟ أيتها المرأة المعلقــة علـــى الحائط، من هو الأكثر جمالاً ورونقاً بين الجميع؟ سنو وايت يا محبو بتي ولا تنس ذلك.

لولا : (يسحب يده بعيداً وهي تحاول الإمساك بها)
هـــيا يا كلاي. دعنا نمارس الجنس في القطار. دعنا نفعل الشـــيء القبـــيح. القبيح. دعنا نمارس هذا الفعل هنا في العربة مثلما كانت تفعل أمك العجوز ذات الشعر الأشعث. دعـــنا نتمـــتع بـــاللذة الحســـية هنا في العربة حتى نفقد صـــوابنا. هــيا. دعـــنا نلتصق.... نلتصق... نلتصق... نلتصق! أووووي ي ي! هيا يا كلاي دعنا نرقص رقصة القطار الحسية ونحك أجسادنا في بعضها البعض.

كلاي : يــا له مــن شــيء غريــب. أنت تتصرفين كالمرأة التي احترقت تنورتها المصنوعة من العشب.

لولا : (تغضــب لرفضه الرقص معها وتصبح أكثر نشاطاً وكأنها تزيد إحساسه بالحرج)

هــيا يــا كــلاي. تعال... دعنا نفعلها هنا. أه! أه! كلاي! كــلاي! لمــاذا لا تنس أيها الوغد ذو الأصول الاجتماعية المتوســطة أمك ونشاطها الاجتماعي. هيا نمارس الجنس يــا كلاي. أنت أيها الأبيض ذا الشفاه الكرمزية. أنت أيها المســيح المنــتظر فأنــا اشــعر أن لا شيء فيك يوحي بزنجيــتك بــل إن كــل شيء يؤكد أنك رجل أبيض قذر. انهض يا كلاي ودعنا نرقص سوياً.

كلاي : لولا! اجلسي الآن وخففي من روعك.

لولا : (تقلده وتهزأ به وترقص بحدة)

خففي من روعك. خففي من روعك. هذا كل ما تعرفه... تهــز رأسك ذات الشعر الأفريقي الأشعث الممزوج بزيت الشعر المصنوع من الأعشاب البرية وترتدي جاكتاً تصل أزرتــه حــتى أســفل ذقنك. أنت شديد التأثر والإعجاب بتــراث الــرجل الأبيض وبلغته. يا إلهي. يا الله. قم من مقعــدك واصــرخ في هؤلاء الناس. اصرخ بعنف وبشدة في هذه الوجوه البائسة.

(تصرخ في الناس في القطار وتستمر في الرقص)

تلقــي القطــارات الحمراء بملابس اليهود الداخلية بشكل مســتمر وتــزيد روائـــح الصــمت. ويصدر عن الأنوف السائلة صفيراً كصفير طيور البحر. عليك أيها الرجل أن تكســر قــيودك. لا تجلــس هــنا لتموت بالطريقة التي يريدونها لك.

انهض يا كلاي.

كلاي : أوو. اجلسي في مقعدك أيتها المرأة الحرباء.

(يتحرك ليمسك بها)

اجلسي بالله عليك.

لولا : (تبتعد عنه)

لا تلمســـني أيها الوغد. العم توم المتوالس المطيع للرجل الأبيض. لا تلمسني يا توماس وويللي – هيد.

(تــبدأ فـــي الـــرقص وهي تقفز وتهزأ من كلاي بصوت هزلي مرتفع)

أرى وكـــأن العـــم توم موجود بيننا... أقصد العم توماس وويللـــي – هـــيد ذو الشـــعر الأبـــيض الطويل والكثيف والعجــوز أيضـــاً. أراه يجـــري ويلعب في الغابات ويخفـــي رأسه الصغيرة التي أدركها الشيب ويترك الرجل الأبـــيض يمارس الرذيلة مع أمه. توماس وويللي – هيد العجوز.

(يضـــحك بعــض الـــركاب ويقوم أحد السكارى من بينهم

ويرقص مع لولا ويحاول بقدر الإمكان أن يغني ما تغنيه. يقوم كلاي من مقعده في نفس الأثناء ويتفحص وجوه الركاب الآخرين)

كلاي : لماذا لا تتوقفين عن ما تفعلينه أيتها الداعرة الغبية؟

(يجري وهو يترنح من مقعده ويمسك بأحد ذراعيها وهي تتمايل في الهواء)

لولا : اترك ذراعي يا أسود يا ابن الداعرة.

(يتصارعان)

اترك ذراعي! النجدة!

(يسحبها كلاي باتجاه المقعد بينما يحاول الرجل الثمل التدخل بينهما ويمسك كلاي من كتفه ويبدأ في مصارعته. يطرحه كلاي أرضاً دون أن تفلت لولا من يده وهي تواصل الصراخ. يتمكن كلاي من سحبها إلى مقعدها ثم يلقي بها عليه)

كلاي : عليك أن تغلقي فمك الآن.

(يمسك بكتفيها)

ما عليك إلا أن تسكتي عن الكلام لأنك لا تعلمين ما تتحدثين عنه. ولا تعرفين أي شيء. ولذلك ما عليك إلا أن تغلقي فمك الغبي.

لولا : أنت أيها العم توم ذو الشفاه الغليظة تخشى وتخاف الرجل البيض. تماماً كما كان يفعل أبوك من قبل.

كلاي : (يصفعها بأقصى قوته على وجهها وفمها. تصطدم رأسها بمسند المقعد ويكرر الصفعة مرة ثانية عندما ترفع رأسها)

أغلقي فمك ولا تتحدثي ودعيني أتكلم.

(يستدير كلاي صوب الركاب الآخرين حيث يجلس بعضهم على حواف مقاعدهم. يحك الرجل الثمل رأسه ويغني نفس الأغنية بصوت خفيض وهو يجلس على ركبه واحدة. يسكت الرجل عندما يرى كلاي ينظر إليه بينما يعود الآخرون لقراءة جرائدهم أو ينظرون من النافذة)

يا له من شيء يثير الغيظ والغضب. فأنت تفتقدين أي إحساس أو مشاعر ويمكنني أن أصرعك في التو واللحظة. يمكن لي أن أقبض بيدي على هذه الرقبة الصغيرة والقبيحة وأشاهد لون الموت الأزرق وهو يكسو وجهك دون أن ينبض لي عرق. ويمكنني أيضاً أن أقتل كل هؤلاء الركاب الجبناء الجالسين حولنا والذين يرمقوننا بنظراتهم وهم يقرءون جرائدهم حتى وإن توقعوا ذلك.

(يشير إلى رجل حسن المظهر)

أستطيع أن أمزق جريدة التايمز التي يمسك بها هذا الرجل الجالس هناك وأستطيع أيضاً رغم نحافتي

وأصـــولي الاجتماعـــية المتوسطة أن أفعل أكثر من ذلك. أستطيع أن أقطع رقبته بكل سهولة ويسر ودون أي جهد يذكـــر. ولكـــن لماذا ولأجل أي شيء يمكن أن أفعل هذا؟ لمـــاذا أقتلكم أيها البلهاء؟ فأنتهم لا تفقهون أي شيء إلا رغبتكم أن تعيشوا في رفاهية.

لولا : أيها الأحمق!

كلاي : (يدفعها صوب المقعد)

لـــن أقول لك هذا مرة ثانية أيتها المرأة التي تشبه نجمة الإغـــراء البيضاء تالولا بانكهيد. الرفاهية والتفكير فيها والانشـــغال بهـــا هو كل ما يشغلك. أكاد أراها في وجهك وأصابع يدك. ألأنت هنا لتخبريني ما يجب علي أن افعله؟

(يصرخ صرخة مرعبة مفاجأة تخيف الركاب)

حســـناً. لا تفعلي. لا تلقي علي بنصائحك. لا حاجة لي بك ولا شـــأن لـــك بـــي حـــتى وإن كنـــت أنتمي إلى الطبقة المتوســـطة وأتظاهر أني رجل أبيض. دعيني أكون كيفما شئت لنفسي.

(يتحدث من بين أسنانه غيظاً وغضباً)

ســـوف أمـــزق صـــدوركم تمزيقاً.دعيني أكون ما شئت لنفسي. العم توماس أو أي شيء ما عدا ما تراه عيناك. ومـــا هو مسموح لك أن تريه وتعرفيه. ليس هناك شيء إلا الأكاذيـــب والحيل والتخفي. فأنت لا تعرفين شيئاً عن

القلـب الصافي، قلب الزنجي الأسود النابض بالحياة. لم يحـدث لـك أن عرفت هذا ولو لمرة واحدة. هل تعرفين أنـي أرتدي هذه البدلة ذات الأزرار التي تصل حتى مقدم عنقـي كـي لا أقطع أعناقكم جميعاً. أقصد أمزقها عمداً ومـع سـبق الإصرار. فأنت لست أكثر من داعرة منحلة تعتقديـن أن ممارسـة الجنس ولو لمرة واحدة مع رجل أسـود يجعـل مـنك خبيرة بشئون الزنوج الأمريكان في الحـال. هـذا شـيء مقزز ولا يقبله العقل السوي. فما تعرفيـنه جـيداً هـو أنك تشعرين بالشبق عندما يحسن الرجل الأسود ممارسة الجنس معك. ممارسة الجنس؟

أتريدين ممارسة الجنس معي في القطار؟ إنه شيء غاية في السوء! لأنك لا تعرفين حتى كيف تفعلينها. لا تعرفين كـيف ترقصـين أو تمارسين الجنس. فكل ما يمكنك فعله هـو أن تحركي مؤخرتك صعوداً وهبوطاً وتهزيها مثلما تفعـل الأفيال. هذه ليست طريقتي المفضلة في عمل هذا الشـيء. فممارسة الجنس والرقص لا يشتهران في حي كويـنز. فهـذا النوع من الرقص والجنس وحك البطون تشـتهر به الأماكن المظلمة والأحياء الفقيرة التي يسكنها الـزنوج. يفعلونهـا وهم يرتدون قبعات كبيرة ويمسكون معـاطفهم بـيد واحدة. هذا النوع من الرقص وممارسة الجـنس يكرهك ولا يحبك. فهؤلاء الكهول الغرباء صلع

الرؤوس والذين يشبهون الحيوانات يرفعون أصابعهم ولا يعرفون ما هم فاعلوه. يقولون إنهم يحبون بيسي سميث وهم لا يفهمون أنها تحتقرهم ولا تحبهم. وقبل أن تذكري الحب أو المعاناة أو الرغبة أو أي شيء أخر يمكنك قوله فإنهـا تقـول وبكل وضوح " أنا لا أكن لكم أي احترام " وعليك إن لم تفهمني هذا أن تنطحي رأسك في الصخر كالوعل الذي أراد أن يدمى الصخر فنطحه فأدمى رأسه. هل تعرفين شارلي باركر؟ الموسيقي شارلي باركر الذي يحب كل شباب حركة الهيبز البيضاء موسيقاه. إنه يكرههم ويقول لهم " ما أفظعكم أيها الشواذ البلهاء. ما أفظعكم " ومع ذلك فإنهم لا يملون من مدح ما يسمونه عبقريته المعذبة. لم يكن بيرد ليعزف نغمة واحدة لو جال بخاطره أن يمشي إلى الجهة الشرقية من الشارع السابع والستين ويقتل أول عشرة رجال بيض يقابلهم هناك. لم يكن ليعزف نغمة واحدة! أما أنا الشاعر القادم الناشئ في دنيا الشعر. نعم. فهذا شيء حقيقي ولا كذب فيه. شاعر. يمكنني أن أكتب نوعاً من الأدب الإجرامي واللا أخلاقي وكل ما أحتاجه هو طعنه بسيطة من نصل سكين. دعيني أفعلها معك. دعيني أطعنك طعنه قاتلة تؤدي لوفاتك غير مأسوف عليك. وكل ما سوف يحدث عندئذ، عند مصرعك، هو اختفاء قصيدة شعر واحدة من

الوجــود. فهـــناك شعب كامل من المجانين والمهووسين وأصـــحاب الهواجس والشكوك يصارعون ويكافحون من أجـــل ألا يصبحوا عقلاء، من أجل ألا يصنفوا بين عقلاء عالمـــنا. رغـــم أن مصرعك ومصرع البيض على أيديهم هـــو الشـــيء الوحـــيد والدواء الذي يمكن أن يعمل على شـــفائهم مـــن هـــذه الأشـــياء. مـــن هذا الجنون وهذه الهواجس. هذه هي المعادلة بكل بساطة. أقصد أن غيرك مـــن البـــيض ســـيبدءون في فهمي جيداً إن أقدمت على إنهـــاء حياتك بيدي هذه. هل تفهمين ما أقول؟ لا. أعتقد أنـــك لا تفهمينه فلم تكن بيسي سميث تحتاج أن تعمل في حقـــل الموســـيقى لـــو قتلت بعض البيض. كان بإمكانها عـــندئذ أن تتكلم بكل صراحة ووضوح عن العالم. لم تكن لتحتاج إلى لغة مجازية أو إلى حشرجة أصوات الألم في الحلـــوق، أو إلـــى صـــراع الأفكار وتخبطها في أعماق روحهـــا الإنســـانية. كان يمكن أن يستقيم الأمر لها بكل بســـاطة. وكـــان يمكن أن تأتي النقود والنفوذ والرفاهية هكـــذا معاً. فالأغنياء الزنوج يخطئون الحسابات ويديرون ظهورهـــم لما يبدو أنه الحكمة والتعقل. هو القتل. هو القتل. القتل وليس غيره. ذلك هو الفعل البسيط الذي يمكن أن يشفينا من الجنون والظنون والشكوك والهوس.

(يحل عليه التعب فجأة)

آه ه. يـــا له من شيء فظيع. من يحتاج هذا العنف؟ من الأفضـــل لـــي أن أبقـــى على بلاهتي وجنوني. فأنا أشعر بالأمـــان مع كلماتي وكتاباتي حيث لا حديث ولا رغبة في القـــتل ولا خواطر سيئة تحثني على القيام بالهجوم على أحـــد. أمـــا بخصـــوص جـــنون شعبنا، ها، فإنها مزحة مضـــحكة. فشعبي لا يحتاج المساعدة منى ولا يحتاج إلى دعوتـــي لعودة حقوقهم لهم. فلهم أياد وأرجل يمكنهم بها فعـــل الكثير. وهم لا يحتاجون إلى كل هذه الأحاديث عن الهواجـــس والمخاوف التي تسكن كلاً منهم أو أي حديث آخر عن المرايا وأشباه الأشياء والزيف. ولا أعتقد أيضاً أنهم يحتاجون إلى أي دفاع مني عنهم. لكن وبالرغم من كـــل ما ذكرت لك من شروح وتفسيرات فعليك أن تنصتي إلى ما أقول وأن تعيه جيداً. وبعد ذلك يصبح لزاما عليك أن تنقلـــي مـــا ســـمعته مني لأبوك الذي من المحتمل أن يكون من هذا النوع من الرجال الذين يفضلون أن يعلموا بالأشـــياء في اللحظة المناسبة ودون تأخير حتى يمكنهم التخطـــيط مســـبقاً وقبل الحدث. عليك أن تخبري أباك أن يتوقف عن دعوة الزنوج الأمريكان إلى تبني قيم المنطق الهـــادئ والعقلانـــية الشديدة. أخبريه أن يتركهم لأنفسهم يكـــيلون اللعـــنات عليكم في إشارات رمزية. وأن يدعهم يشاهدون سوءاتكم الحسية واللفظية والفعلية ويعتبرونها

ببساطة نقصا في القدرة على التعبير عن الذات وعن الفعل. وأرجو وأنت في فورة إحساس خيري غير مسئول معتمد على مبادئ وقيم الديانة المسيحية ألا تقعي في خطأ الإسهاب في الحديث عن ميزات وإيجابيات وفوائد العقلانية الغربية أو التراث الفكري العظيم للرجل الأبيض. فمن المحتمل أن يبدي كل هؤلاء الناس الموجودين في خيالك والعاشقين لموسيقى البلووز رغبة في تلك اللحظة للاستماع إليك ومن المحتمل أيضاً أن تكتشفي ذات يوم أنهم يفهمون حقا وبكل وضوح ما تتحدثين عنه. إلا أنه من المؤكد – أنكم وفي هذه اللحظة وعندما تصبحون على يقين من إمكانية قبول هؤلاء ضمن مجتمعكم باعتبارهم سجناء أنصاف بيض حَسَني السلوك ويستحقون المكافأة ويقيمون كرعايا في أرضكم وتتأكدون أنهم بلا هوية – بعد افتقادهم تراث موسيقى البللووز الأفرو أمريكية الأصيلة – ما عدا بقايا من الموسيقى القديمة، وعندما لا تصبح ثمرات البطيخ على مرمى النظر، عندئذ سيتمكن القلب النابض العظيم المفعم بالنشاط والحركة من تحقيق انتصاره. وسيتحول كل هؤلاء العبيد السابقون – في هذه اللحظة – إلى رجال ينتمون إلى الغرب ويرفضون قيمه في نفس الوقت. وستشاهدين في عيونهم عندئذ الرغبة في حياة أفضل لا

يغيب عـنها الجدية والعقلانية والتدين إن شئت. لكنهم سـيقتلونكم. سـيقطعون أعـناقكم وسوف يصبح لديهم القـدرة أن يقدمـوا تـبريراً عقلانياً لهذا الفعل لا يختلف كثـيراً عما تقدمونه في مثل هذه الحالات. سيقطع هؤلاء الرجال رؤوسكم وسيجرونكم إلى أطراف مدنكم وأحيائكم حتى تنسلخ وتسقط لحومكم عن عظامكم في جو هادئ.

لولا : (تـتحدث بصـوت مـرتفع ونغمـة مخـتلفة أقرب إلى البرجماتية)

كف عن هذا. فلقد سمعت منك ما فيه الكفاية ويزيد.

كلاي : (يحاول أن يأخذ كتبه من المقعد)

أنـا واثـق ممـا أقول ولذلك فمن الأفضل لي أن أجمع حاجياتي وأترك هذا القطار. فعلى ما يبدو لن نستطيع أن نمثل هذه الحكاية التي تحدثت عنها من قبل.

لولا : لا. لن يكون بمقدورنا أن نفعل ذلك.

لكنك على صواب في هذا الخصوص على أقل تقدير.

(تلف جسدها لتنظر بسرعة إلى محيط عربة القطار)

كل شيء تمام!

(يرد عليها ركاب عربة القطار)

كلاي : (ينحنـي ليلتقط حاجياته الموجودة على الجانب الآخر من مقعد المرأة)

أنـا أشعر بالأسف يا سيدتي فأنا لا أعتقد أن بإمكاننا أن

نفعل ذلك الشيء.

(تخرج المرأة سكيناً صغيراً وتطعنه بها مرتين في صدره في لحظة انحنائه عليها ليجمع حاجياته. يسقط كلاي على ركبتيها وشفتاه تتحركان بشكل عفوي)

لولا : اعتذارك هو الشيء الصحيح.

(تلتفت إلى باقي ركاب العربة الذين وقفوا على أقدامهم وتركوا مقاعدهم)

الإحساس بالأسف هو الشيء الأكثر صحة فيما تفوهت به ، ارفعوا هذا الرجل عن كاهلي! وأسرعوا الآن دون أي تأخير!

(يأتي بقية الركاب ويسحبون جثته عبر ممر العربة)

افتحوا الباب وألقوا بهذا الجسد خارجه.

(يلقونه خارج القطار)

عليكم أيها الركاب أن تتركوا القطار في المحطة القادمة.

(ترتب لولا حاجياتها وتهندم من مظهرها وتخرج دفتراً للكتابة من حقيبتها وتكتب ملاحظة سريعة في إحدى صفحاته وتعيده مرة أخرى إلى حقيبتها. يتوقف القطار وينزل بقية الركاب ويتركونها بمفردها في العربة. يصعد شاب أسود آخر في حوالي العشرين من عمره إلى العربة وهو يضع كتابين تحت إبطه ويجلس خلف مقعد لولا ببضعة مقاعد. تتعمد لولا النظر إليه ببطء

وباســتمرار بعــد أن جلــس على المقعد. يرسل الشاب ناظــريه فــي اتجاهها من أعلى كتابة قبل أن يضعه على ركبتيه. يأتي محصل أسود كبير السن إلى العربة ويمشي وكأنــه يــرقص بــبطء ويتمــتم بكلمات إحدى الأغنيات بهــدوء. يــنظر المحصــل إلى الشاب ويتبادل معه تحية سريعة)

المحصل : أهلاً يا أخي!

الشاب : أهلاً.

(يســتمر المحصل في المشي بما يشبه الرقص عبر ممر العــربة ويتمتم بأغنيته. تستدير لولا لتحملق فيه وتتابع خطواتــه عــبر ممر العربة. يرفع المحصل قبعته ليحيي لولا عندما يصل إلى مقعدها ويمشي حتى ينزل من عربة القطار).

يسدل الستار

المترجم في سطور

ولـد د. محســن عباس بالقاهرة في عام ١٩٦٢. وحصل على الدكتوراه مـن جامعــة عين شمس بالقاهرة في الأدب الإنجليزي عام ١٩٩٩ على منحة إشراف مشترك من الدولة . وقام بالدراسة في أمريكا للدكتوراه في الفـترة مـا بين ١٩٩٦ - ١٩٩٩ تحت إشراف الأستاذ الدكتور / مايكل تلويـل أحد نشطاء حركة الحقوق المدنية السوداء في أمريكا عام ١٩٥٤ ومؤســس قسـم الدراسـات الأفروأمريكـية بجامعــة ماسا تشوسيتس، امهرست جنوب مدينة بوسطن. وحصل على الماجستير من نفس الجامعة عـام ١٩٩٤. درس بجامعة أوهايو عام ١٩٩٢ وحصل على شهادة في علـوم التربـية الحديـث (المـناهج وطـرق التدريس وإدارة المشاريع التعليمية). كما حصل على منحة لجمع المادة العلمية للماجستير في مركز دراسـات الحضارة الأمريكية بمدينة حيدر آباد بجنوب الهند عام ١٩٨٩. كمـا عمـل باحـثاً لبعض الوقت في جامعة ماسا تشوسيتس بأمريكا في الفـترة مـا بين ٢٠٠٠ - ٢٠٠٣. يقوم حالياً بتدريس الأدب الإنجليزي والـترجمة بجامعــة حلـوان بالقاهـرة. وقـام بالتدريس في العديد من الجامعـات الحكومية والخاصة منذ عودته إلى مصر. يعمل الآن مستشاراً تعليمـياً لأحـد مشروعات البنك الدولي التعليمية في مجال تحسين التعليم بالقاهرة. ترجم العديد من المقالات ونشر بعضها في مجلة الثقافة العالمية بالكويت. مهتم بأدب ما بعد الاستعمار في أفريقيا وآسيا.

Email : Seepvision @ Yahoo.com

Works Cited

1) Loften Mitchelle, Black Drama, New York: Hawthorn Books, Inc., 1967, p.18.

2) Doris Abramson, Negro Playwrights in the American Theatre, 1925 1959, New York, Columbia University Press, 1969, p.7.

3) Amiri Baraka, Blues People, Negro Music in White America, New York, Morrow Quill, 1963, p.130.

4) W.E.B. Dubois, The Souls of Black Folks, New York, New American Library, 1969, p. 94.

5) Robert Bone, The Negro Novel in America, New York , Yale University Press, 1968, p. 26 27.

6) Doris Abramson, op. cit. p. 84.

7) Loften Mitchelle, op. cit. p. 113.

8) Ibid, p. 182.

Obsidian, Spring 1988, vol. 3, no.1, p.17.

10) Elaine Duval, op. cit., p. 1.

Educational Theatre Journal, 20 (1968), p. 58.

12) Christopher Bigsby, (ed) The Black American writer vol. II: Poetry and Drama, Florida: Everest / Edwards, Inc., 1969, p. 143.

إصدارات



اسم الكتاب المؤلف

قراء القرآن ونوادرهم --------------------حزين عمر

حروف متشابكة -----------------------حياة الحضرى

البربونى يتجه شرقاً ----------------------- سعيد رفيع

باب البحر --------------------------- عبد الله السيد

الملاح الطائر أميري بركة (ترجمة د./ محسن عباس)

العبد --------أميري بركة (ترجمة د./ محسن عباس)

ذات الهمة (أربعة أجزاء) ------------- عبد الله السيد

ونس------------------------------ محمد الحسينى

عباد الضل -------------------------- محمد الحسينى

صندوق الحزن ---------------------- محمد الحسينى

غرفة السر ------------------------- محمد الحسينى

مس الكلام------------------------- محمد الحسينى

طفل الفجر--- جوتاما شوبرا (ترجمة / ظبية خميس)